



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS



Representaciones visuales, gestuales y textuales en el libro *Las siete cabritas* de Elena Poniatowska

TESIS

para obtener el grado de

Maestro en Estudios de Arte y Literatura

Presenta

Andrés Romero Ruiz

Dirección de tesis

Dra. Lydia Elizalde Valdés

Cuernavaca, Morelos, a 14 mayo de 2019

La Maestría en Estudios de Arte y Literatura está acreditada en el Programa Nacional de Posgrados de Calidad (PNPC) de CONACyT, a partir del 2 de octubre de 2012.



Representaciones visuales, gestuales y textuales en el libro *Las siete cabritas* de Elena Poniatowska

Por Andrés Romero Ruíz

Índice

Introducción.....	5
Importancia y sentido de la crónica.....	5
Elena Poniatowska: Escritora y cronista.....	6
Las siete cabritas.....	8
Marco Teórico.....	12

Capítulo 1

María Izquierdo por Elena Poniatowska.....	15
1.1 Contexto de las artes plásticas en el país.....	15
1.1.1 María Izquierdo y las Escuelas de Pintura al Aire Libre.....	19
1.1.2 Movimiento Muralista Mexicano.....	21
1.1.3 Surrealismo.....	22
1.2 Desarrollo artístico de María Izquierdo.....	23
1.2.1 Estilos y propuestas pictóricas.....	36
1.3 Legado de María Izquierdo.....	41
Elena Poniatowska: Interpretante.....	43

Capítulo 2

Nellie Campobello por Elena Poniatowska.....	45
2.1 Contexto de la danza en el país.....	51
2.1.1 Difusión de la práctica de la danza.....	51
2.1.2 Enseñanza de la danza.....	55
2.2 Gestualidades en la danza.....	60
2.3 Legado de la bailarina y coreógrafa	66
Elena Poniatowska, intérprete.....	70

Capítulo 3

Pita Amor por Elena Poniatowska.....	71
3.1 Contexto.....	74
3.2 Obra poética.....	83
3.3 Legado de Pita Amor.....	97
Elena Poniatowska, intérprete.....	101
Conclusiones.....	104
Referencias.....	111

Introducción

Importancia y sentido de la crónica

Entre las definiciones de la crónica destaco para este estudio las realizadas por especialistas en narratividad.

Para Carlos Monsivais, el cronista es el “maestro del arte de comentar literal y críticamente la realidad” De su origen histórico-literario hereda la crónica, atributos que le permiten recrear la realidad sin violar la veracidad de los hechos.

Según Luis Adolfo Domínguez, en *El diálogo y la crónica*, esta consiste en la exposición de acontecimientos, con la peculiaridad de la introducción de elementos de valoración e interpretación por parte del cronista. “La crónica cuenta una historia, relata. Esta historia se convierte en el núcleo de su eje narrativo, a la manera de una tesis. El género de la crónica radica pues, en una información interpretativa y valorativa de los hechos históricos donde se narra algo, al propio tiempo que se juzga lo expresado.” (Domínguez, 1990).

Respecto al objetivo de la crónica, según el autor consultado, es: “iluminar determinado hecho o acontecimiento, sin acudir a una argumentación rigurosa, formal y directa, sino mediante la descripción de la realidad misma, de alguna pincelada valorativa y del manejo de factores de tipo emocional” (Domínguez, 1990)

Aunado a esto, Pedro Aullón de Haro¹ complementa con la siguiente definición, cuando argumenta que no es necesario ahondar en detalles para construir una crónica precisa:

“El cronista ante todo da la impresión de informar muy detalladamente, e implícitamente, de manera sutil, dirige la lectura hacia su orden de ideas. Lo que aun sí tienen en común es el valor estético que es por lo menos tan importante que el mensaje del texto.” (Haro, 2005)

¹ Profesor humanista, epistemólogo y pensador estético español.

Es por ello por lo que Poniatowska elige la crónica para hablar acerca de siete mujeres emblemáticas en el arte mexicano, combinando su trabajo periodístico con su labor de escritora, para así enriquecer cada apartado y cada capítulo. Con respecto a esto, Tanius Karam Cárdenas escribe, en su *Acercamiento semiótico al estudio de la crónica testimonial en la obra de Elena Poniatowska*, de 2006:

“La crónica testimonial de Elena Poniatowska representa una síntesis de la historia oral y del periodismo contemporáneo, del *new journalism* y también de los métodos del campo de trabajo sociológico y antropológico. La crónica testimonial tiene la virtud de resolver la vieja tensión entre el lenguaje culto y popular y trae al círculo de la literatura un rico sustrato que le era marginal.” (Karam, 2006).

Elena Poniatowska: escritora y cronista

Según Xabier Coronado², “Elena Poniatowska podría ser, ella misma, sujeto de sus entrevistas y biografías o personaje de sus novelas”. (Coronado, 2016).

Elena Poniatowska nació en París en 1932,³ comenzó su educación en Francia, se estableció en México desde los diez años, y terminó su educación formal en un internado religioso cerca de Filadelfia. En 1949 escribió *On nothing*, texto que se publicó en 1950 en la revista *The Current Literary Coin*, misma en donde también fue tesorera, esto según Michael Schuesler. (2003, 24). La escritora regresó a

2 Escritor especializado en investigación sobre personajes y entidades relacionados con temas biográficos.

3 Hija del príncipe Jean Joseph Evremond Sperry Poniatowsky y de la mexicana María de los Dolores (Paula) Amor Escandón. La madre de Poniatowska tuvo que huir junto con sus hijas al sur de Francia, hacia 1941, a causa de la Segunda Guerra Mundial. (Ríos, 2018).

México en 1952, y un año más tarde empezó a colaborar para el periódico Excélsior.

Una vez nacionalizada mexicana, se ha dado a la tarea, en toda su carrera literaria y periodística, de retratar temas cotidianos de la cultura mexicana. “Poniatowska es autora de más de treinta libros que abarcan casi todos los géneros: entrevista, cuento, teatro, crónica, testimonio, novela, ensayo y biografía. A pesar de su extensa y variada obra literaria, es mejor conocida por sus entrevistas y libros de testimonio, géneros reinventados en México por ella.” (Schuessler, 2012).

A través de sus escritos ha retomado la política, los conflictos sociales y ha recapitulado, en más de una ocasión, la vida y obra de varios exponentes de la literatura mexicana; en libros como *Ay, vida, ¡no me mereces!* (1986) habla sobre escritores como Carlos Fuentes o Juan Rulfo. Pero su obra va más allá de los autores prolíficos de México, ya que se ha interesado, de igual manera, en las artistas que permearon la cultura del país.

Xabier Coronado describe a la escritora como una vocera, encargada de darle cabida a algunas de las mayores exponentes del arte en México. Escribe para La Jornada de San Luis: “Elena Poniatowska da voz a aquellos sobre los que nadie escribe, a los postergados. Una constelación de mujeres luminosas alumbra sus páginas: la ejemplar Gaby Brimmer; las admiradas Tina Modotti y Lupe Marín; Pita Amor, la tía poeta, mujer de influjo propio; Leonora Carrington, su amiga, y un largo etcétera. Todas ellas se plantan en la vida con un discurso personal, ajeno al estatus que la sociedad pretende otorgarles; luchan para rechazar reglas impuestas, realizar sueños y buscar un espacio diferente donde desarrollar en plenitud sus espíritus femeninos. Para conseguirlo, necesitan romper el yugo de una educación manipulada y sexista, la imagen de objeto utilitario controlable.” (Coronado, 2016)

Poniatowska, redactora de periodismo histórico, periodismo cultural, pero, sobre todo, recopiladora y plasmante de aquel entorno en que se desenvuelve, consiguió demostrar que la época marcada de propuestas originales en las artes y la literatura como las de Rufino Tamayo, Alfonso Reyes, Diego Rivera, David Alfaro

Siqueiros o José Clemente Orozco también vio la acción de mujeres con disposición de representar su cotidianidad en México.

Con esto se da un breve panorama de la obra de Poniatowska, quien yuxtapone la narración periodística con la histórica y hasta personal. “Si bien Poniatowska ha disfrutado de un enorme éxito como periodista y escritora, siempre se ha sentido un poco abandonada por los círculos literarios de la élite.” (Schuessler, 2012).

Este comentario se deriva de su trabajo periodístico que incluye el ensayo, la crónica y la entrevista.

Las siete cabritas

Para el Diccionario de la Real Academia Española, en su edición de 2016, una de las acepciones del término “cabra” es un coloquialismo, pues “estar como una cabra” significa permanecer *loco o chiflado* (RAE, 2016).

La lingüista Martha Hildebrandt afirma que “por mucho tiempo ha existido la creencia popular de que las cabras están poseídas por el demonio; ello se debe a su carácter caprichoso.” (Hildebrandt, 2016).

Por ello es por lo que *Las siete cabritas* es el nombre que Elena Poniatowska les dio a algunas de las mujeres que influyeron en su vida. En el prólogo de esta crónica, la autora describe el cómo llegó a dicho título:

Paula, mi hija, es dadora de títulos. Cuando le hablé de mis siete mujeres me sugirió: “Ponles Las dulces gatitas”. “¿Cómo que Las dulces gatitas? Les queda de la patada, son todo menos gatitas, son bárbaras, bravísimas, no tienen nada de dulce.” (Poniatowska, 2000, 1).

Entonces Paula insistió en *Las yeguas finas*, sin saber que así les decían a las niñas bien de la época de su abuela, las alumnas del Colegio Francés de San Cosme. De estas siete cabritas, explica Poniatowska,

La única que estudio allí fue Carmen Mondragón, “la Nahui Olin del Dr. Atl”, pensé que las verdaderas yeguas finas fueron precisamente ellas. Además, las siete tuvieron mucho que ver con animales. Frida Kahlo amó a las venaditas asaetadas y vivió enamorada de Diego, su sapo-rana. Nellie Campobello es la Centaura del Norte. María Izquierdo encontró en los caballitos de feria su mejor tema. Elena Garro, Nahui Olin y Nellie Campobello, que al final de su vida tenía veinticinco años, enloquecieron con los gatos y Pita Amor en el Edificio Vizcaya les compraba collares con campanita. “Michitos, michitos, vengan a ver a su mamita.”

La única que no tuvo mascotas fue Rosario Castellanos, pero sus tobillos delgadísimos (que hacían temer por su equilibrio) fueron los de una yegua fina, lo mismo que sus líquidos escalofríos. (Poniatowska, 2000. 1).

Poniatowska se reconoce como parte de las cabritas, las tachadas de locas o que cargan con el estigma de mujeres en busca de protagonismo. Las que prefirieron dejar la casa y no tener hijos para dedicarse a otro tipo de labores, como la búsqueda de la belleza, la realidad de su país y su propio camino dentro de la vida. A pesar de ello, el libro no entra en una argumentación del feminismo, pero busca plasmar la imagen de las mujeres en tiempos donde el arte fulguró para México. A manera de introducción, la escritora puntualiza: “Opté por Las siete cabritas porque a todas las tildaron de locas y porque más locas que una cabra centellean como las *Siete hermanas de la bóveda celeste*” (Poniatowska, 2000,1).

Ellas, quienes tuvieron relación directa con las artes y, a pesar de sus personalidades tan eclécticas y cambiantes, lograron un lugar en la historia del arte mexicano.

Para Omar González⁴ en *Las mil y una notas*, “lo que descuella en los textos de *Las siete cabritas* es su carácter informal, caprichoso y fragmentario, matizado por su tendencia a la apología o a la condena, aunado al hecho de que sus textos están teñidos de falta de rigor analítico e informativo al citar con vaguedad libros y

4 Crítico literario en la Universidad Veracruzana.

referencias, fragmentos de entrevistados, declaraciones y fuentes, y al no advertir en pies de página o en una nota los sitios donde fueron publicados por primera vez.” (González, 2016)

Elena Poniatowska presenta en este orden a las siete autoras mexicanas: desde los autorretratos y pintura autobiográfica, postrada en cama, de Frida Kahlo, hasta pasar por la poesía de Pita Amor y la filosofía feminista y liberal de Nahui Ollin, la pintura costumbrista y surreal de María Izquierdo, llegando a la escritora Elena Garro, quien destacó por su talento sin hacerse menos por la fama que la rodeó, hasta los textos arrebatadores y reveladores de las condiciones indígenas en la obra de Rosario Castellanos, y la danza y escritura sobre la revolución de Nellie Campobello, se logra plasmar el lado humano de las exponentes, en un tono, como ya se ha señalado, de crónica.

En esta investigación se pretende profundizar en el estudio que hizo Elena Poniatowska sobre mujeres que, para ella, son imprescindibles en la cultura mexicana, dándoles el título de emblemáticas, vanguardistas u osadas.

De las siete cabritas, seleccioné tres, tal vez las menos tratadas, y que produjeron creaciones en tres disciplinas artísticas diferentes: María Izquierdo en la pintura, Nellie Campobello, en su práctica como bailarina y coreógrafa; y Guadalupe Pita Amor, por su aporte a la poesía mexicana.

De ellas hay algunos escritos realizados por especialistas, pero el enfoque de este estudio busca la interacción entre la crónica y la práctica creativa de las autoras, quienes se posicionaron como artistas vanguardistas en las décadas de 1930 a 1950, en los géneros creativos en que se desarrollaron, esto sin menoscabar el rico legado de las otras cuatro “cabritas”.

Se busca también dar un espacio a mujeres creadoras, en sus diferentes disciplinas, que se desempeñaron en el periodo de 1930 a 1950, y es por ello por lo que se ahondará sobre María Izquierdo en la pintura, Nellie Campobello en la danza y Guadalupe Amor en la poesía.

María Izquierdo, quien trata las manifestaciones en inicio costumbristas, de su entorno y de experiencias infantiles, que posteriormente encausan su obra hacia el surrealismo y con una clara tendencia hacia los paisajes, será tema de investigación, debido a su constante búsqueda por generar obras que manifestaran la identidad mexicana y que, a la vez, pudiera llegar hasta otros círculos de crítica artística.

La obra como bailarina y coreógrafa de Nellie Campobello es el segundo tema por abordar. Fundadora del Ballet de la ciudad de México, la Escuela Plástica Dinámica (hoy Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello), y el Ballet 30-30. Campobello sentó un precedente en el camino para futuras generaciones que tienen en su trabajo un punto de referencia histórico. Aunado a esto, la recopilación de los ritmos indígenas de México, título también del libro donde asienta la preservación de las danzas propias del país, servirá como pilar para los estudiosos en el campo.

En la tercera parte de la investigación se presenta a quien, adicionalmente, compartió lazos consanguíneos con Poniatowska: Guadalupe “Pita” Amor, hermana de su madre, y por tanto su tía, fue poetisa y mujer de ideas intelectualmente revolucionarias, con sentimientos de deidad hacia su propia obra y personalidad, consiguió en sus versos lo que tanto busco: *En la tumba me hundiría bajo el peso de mi gloria.*

Marco teórico

Surge una pregunta de investigación para este análisis: ¿Cuál es la importancia del papel que desempeña Elena Poniatowska al analizar la vida y obra de mujeres artistas de la época de 1920 a 1950?

A partir de la hipótesis de esta investigación: **Elena Poniatowska resignifica la obra artística de las creadoras plasmadas en el libro *Las siete cabritas*, volviéndolas, a través de la crónica, en signos para el interpretante.**

Y a partir de la pragmática de Morris se definen las variables de este estudio: Poniatowska, intérprete; Artistas estudiadas, signo; Investigación y lectores de las crónicas, interpretantes.

Para abordar el modelo de Charles Morris como base de esta investigación, es necesario esclarecer algunos de los conceptos que propone:

“Aristóteles, en *De interpretatione*, habla de las palabras como signos convencionales de pensamientos que todos los hombres tienen en común. El intérprete del signo es la mente; el interpretante es un pensamiento o un concepto; estos pensamientos o conceptos son comunes a todos los hombres y proceden de la aprehensión de objetos y de sus propiedades por parte de la mente; la mente otorga a las palabras enunciadas la función de representar directamente estos conceptos e indirectamente la de hacer lo propio con las cosas correspondientes.” (Morris, 1985, 68).

Morris, en los *Fundamentos de la teoría de los signos*, enlista tres factores que describen la semiosis, es decir, el cómo algo puede funcionar como un signo:

...tres componentes de la semiosis⁵ pueden denominarse, respectivamente, el vehículo sígnico (o sintaxis), el designatum (o semántica), y el

⁵ En esta definición de la semiótica Morris emplea el término “semiosis” para referirse al proceso en el que algo funciona como signo, y cómo éste remite a otro, sucesivamente. (Morris, 1985, 26).

interpretante; el intérprete (o pragmática)⁶ podría considerarse un cuarto factor. Se trata de la relación del emisor con el receptor⁷: En el caso de las artes, los modos de producción y la recepción de los signos. (Morris, 1985, 9).

Estos términos explicitan factores presentes en la afirmación común de que un signo alude a algo para alguien. (Morris, 1985, 27). De esta manera, el objeto, en este caso el arte de estas creadoras es interpretado por Elena Poniatowska en el libro *Las siete cabritas*.

El presente análisis busca ser un interpretante, ya no un intérprete, del objeto construido a través de la mirada de Poniatowska, pues ella lleva a cabo una representación de las creadoras en tres capítulos de sus crónicas, por lo que el efecto causado por las mismas será el signo codificado a estudiar. Para Morris, “los objetos no necesitan ser referidos por signos, pero no hay designata a menos que se produzca esa referencia; algo es un signo si, y sólo si, algún intérprete lo considera signo de algo; la consideración de algo es un interpretante sólo en la medida en que es evocado por algo que funciona como un signo; un objeto es un intérprete sólo si, mediatamente, toma en consideración algo.” (Morris, 1985, 28).

En la hipótesis se ha buscado establecer las vinculaciones entre la crónica narrada por Elena Poniatowska y las articulaciones con la vida y creatividad de las artistas que se tratan en este estudio, denominadas por Poniatowska como *cabritas*.

⁶ Relación del emisor con el receptor: En el caso de las artes plásticas, los modos de producción y la recepción de los signos.

⁷ De esta manera, el interpretante es la interpretación que hace del signo.

De igual manera, Tanius Karam aborda el diálogo que se genera entre diversas disciplinas y cómo se reflejan en la obra de la periodista, en su artículo sobre la polifonía e intertextualidad en la obra de Poniatowska, refiere:

El diálogo funciona como puente lingüístico que atraviesa el espacio del silencio de la diferencia. Subjetividad se localiza en la intersección del lenguaje que construye las posiciones sobre la cuales temporalmente ocupamos y desde donde hablamos. (Cárdenas, 2003).

De igual manera, para llevar a cabo esta investigación, se afirma que el libro *Las siete cabritas* de Elena Poniatowska es una crónica, por lo que se describen algunas de las características que ésta requiere para su realización.

Por otra parte, fue necesario presentar el contexto histórico y cultural en el que las creadoras realizaron su obra, período que abarca de 1920 a 1950, para describir cómo éste influyó para llevar a cabo sus respectivas disciplinas artísticas.

En este estudio se presentan algunos de los párrafos descritos por la autora, Elena Poniatowska, contrastados, con la elección que hice, de opiniones de críticos y escritores para enriquecer la interpretación del trabajo creativo de cada artista.

Capítulo 1

María Izquierdo por Elena Poniatowska

María Izquierdo, artista plástica que retrata escenas costumbristas, de su entorno y de experiencias infantiles, de la valoración de escena indigenistas, creaciones surrealistas y, en la última etapa de su obra, retratista, es tema de esta investigación.

Izquierdo ingresó a la Academia de San Carlos en 1927, (hoy Facultad de Artes y Diseño de la UNAM), y, a la par, entró a talleres de pintura en la Escuela Nacional de Bellas Artes en enero de 1928, combinando estudios en ambas instituciones, a pesar de que en San Carlos sólo permaneció durante un año. Además de estudiar en las instituciones anteriores, otro de los factores determinantes para adquirir un estilo propio fue asistir, en 1929, a las Escuelas de Pintura al Aire Libre, en donde Diego Rivera, uno de sus maestros, la considero como "un valor seguro; seguro y concreto". (Torres, 2012, 589). El auge nacionalista en la pintura, a través del Movimiento Muralista Mexicano, influiría en la obra de María Izquierdo, aunque no fue parte de éste.

Algunos de los temas más destacados de María Izquierdo son las representaciones de naturalezas vivas o estáticas, ambientes surrealistas, paisajismo, retratos y autorretratos, todo enmarcado con colores vivos y formas definidas, desde un estilo plástico distintivo.

1.1 Contexto de las artes plásticas en el país

A inicios del siglo XX el arte en México comienza a resurgir, debido a los movimientos revolucionarios y a la necesidad por parte de algunos de sus exponentes de reflejar lo que estaba ocurriendo en el país. Esto lo señalan algunos de los historiadores de la época, como Alberto Dallal:

“El renovado interés de los artistas plásticos por las artes populares se había iniciado en las postrimerías del carrancismo, en 1919” (1989, 163).

A la vez, los movimientos europeos fueron llegando de a poco a México, traídos por algunos de los intelectuales que los estudiaron e incorporaron a la tradición mexicana, acercándolo así a las clases trabajadoras.

En el interés por el arte mexicano y la consecuente consolidación de la disciplina de historia del arte intervinieron dos factores importantes: el nacionalismo, ya presente antes de la Revolución, y reforzado y estructurado durante la lucha y después de ella, y la presencia de investigadores extranjeros, que fue un intercambio altamente benéfico y que confirmaba los valores de nuestro arte. (Manrique, 1991, 38)

Debido a la escasa información y educación, el arte se convierte en uno de los principales medios de conocimiento del entorno sociocultural y político, además de una forma para comenzar, de a poco, a hacer conscientes a los ciudadanos del contexto en que se tomaron las decisiones que marcaron el rumbo de la nación:

El pueblo, a través del arte se entera del porqué de su mísera situación económica, de su incultura, de su deficiencia biológica, de su ancestral opresión y también de cómo cambiar esa situación. (Muñoz Cota, 1935).

Una de las principales razones por las cuales la pintura fue trascendental en el movimiento armado y como antecedente de movimientos como el muralista mexicano, fue la postura política que tomaron algunos pintores ante los hechos ocurridos, durante la lucha revolucionaria.

Derivado de esto, junto con otros exponentes como Diego Rivera, se crean manifiestos como el “Tres llamamientos”,⁸ que trajeron consigo la formación de

⁸ A continuación, un fragmento del manifiesto, en donde Siqueiros destaca la necesidad de las academias sean globalizadas, para la enseñanza artística: “Abandonemos los motivos literarios, hagamos plástica pura. Desechemos las teorías basadas en la relatividad del “arte nacional”.

grupos y colectivos comprometidos con las causas sociopolíticas del país⁵. Sobre ello escribe Humberto Domínguez Chávez:

“Diego Rivera, en 1921, elaboró en París el manifiesto “*Tres llamamientos de orientación artística actual a los pintores y escultores de la nueva generación*”, en donde perfilaban nuevas formas y expresiones artísticas que harían explosión en el muralismo mexicano. [...], posteriormente, junto con Siqueiros y Xavier Guerrero, constituyeron, en 1923, el Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores que planteaba una forma de arte comprometido con los problemas sociales y políticos del momento, por lo que sus obras debían ser públicas, didácticas y propagandísticas.” (Domínguez, 2012).

En búsqueda constante de la formación de una identidad y la reinención del México posrevolucionario, los muralistas fueron pieza clave para que el gobierno en turno, a partir de la Secretaría de Educación Pública, pudiera generar un nacionalismo en la población, esto con el uso de obras en vitrales, pinturas y murales, con tendencia cada vez más costumbrista.

Las intenciones se lograron, y escritores sobre historiadores, como Margarita Tortajada lo documentan:

“En muchos sentidos logró su objetivo y contribuyó a establecer lazos firmes que vincularon a la nación por medio de la educación y el arte. Se recuperaron las manifestaciones culturales y artísticas indígenas y populares como elementos identitarios para fortalecer a México frente al mundo y para que se valorara a sí mismo como un país con una cultura original y valiosa”. (Tortajada, 2008).

¡Universalicémonos! Que nuestra natural filosofía racial y local aparecerá en nuestra obra inevitablemente. Nuestras escuelas libres son academias al aire libre (peligrosas como las academias oficiales en las que al menos conocemos a los clásicos), colectividades en las que hay maestros que hacen negocio y se imponen un criterio flaco, que mata las personalidades incipientes. No escuchemos el dictado crítico de nuestros poetas; producen bellísimos artículos literarios distanciados por completo del valor real de nuestras obras.” (Siqueiros, D. 1921, Pag.2).

Una vez visto el panorama de la pintura mexicana a partir del siglo XX, puede notarse que es en este contexto donde se desarrolla el trabajo artístico de algunos de los máximos exponentes que ha tenido México en materias como la escritura, la danza o la pintura. Teresa del Conde recapitula algunos nombres de artistas emblemáticos que destacaron en esta época:

“...autores como Rufino Tamayo, Carlos Mérida (el guatemalteco mexicano), Roberto Montenegro, Agustín Lazo, Antonio Ruiz El Corzo, Carlos Orozco Romero, Julio Castellanos, Alfonso Michel, Jesús Guerrero Galván y María Izquierdo, entre otros, profundizaron en las propuestas de la Escuela Mexicana de Pintura, además de ser receptivos a las nuevas, y algunas no tan nuevas, vanguardias artísticas.” (Del Conde y Franco, 2011)

Es aquí donde toma lugar el nombre de María Izquierdo, mexicana conocida en menor medida que otras artistas plásticas o pintoras, como lo describe en *las siete cabritas*, Elena Poniatowska.

María Izquierdo, hecha a un lado por “la fridomanía”, apenas si se menciona y sólo se le recupera en grande, en noviembre de 1988, el Centro Cultural Arte Contemporáneo⁹, cuando organiza una gran exposición retrospectiva que permanece cuatro meses con un amplísimo catálogo que sitúa a María Izquierdo dentro de la historia del arte en nuestro país y el arte universal. (Poniatowska, 2000, 2017).

Se comienzan a formar colectivos comprometidos con llevar a la población la creación artística. Es por ello que se crean las Escuelas de Pintura al Aire Libre, la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) y las escuelas como la de Escultura y Talla directa.

⁹ El museo al que hace referencia la escritora fue derribado en 2006 para continuar con la ampliación del hotel Presidente Continental.

Las Escuelas de Pintura al Aire Libre, donde si alguna persona deseaba ingresar por lo regular lo hacía entre los 9 y 15 años, fueron impulsadas por la recientemente creada SEP a través de la Escuela Nacional de Bellas Artes.

1.1.1 María Izquierdo y las Escuelas de Pintura al Aire Libre

Cuando José Vasconcelos¹⁰ impulsa, como Secretario de Educación Pública, el movimiento muralista declara que “el verdadero artista debe trabajar para el arte y la religión, y la religión moderna, el moderno fetiche es el Estado socialista, organizado para el bien común”. (Tibol, 2010,14), secundado por José Clemente Orozco, quien define al muralismo como “una corriente de propaganda revolucionaria y socialista”.

Dichas escuelas constan de tres precursoras, fundadas en su inicio por el pintor Alfredo Ramos Martínez.

- Escuela de Pintura al Aire Libre de Barbizón, fundada en 1913, en Santa Anita, en la Ciudad de México.
- Chimalistac, en 1920, con una postura impresionista en Coyoacán.

En esta última es en donde “se dejó de lado las naturalezas vivas y muertas, evolucionar del impresionismo al nacionalismo e indigenismo, pintando así el entorno de la nación mexicana.” (González, 1987).

Posteriormente se funda la Escuela de Pintura al Aire Libre de Churubusco, en 1924 con maestros egresados de la primera generación, como Ramón Alva de la Canal o José Revueltas.

Cuando Vasconcelos deja la dirección de la SEP, José Manuel Puig se encarga de extender la educación artística al aire libre, fundando tres nuevas escuelas:

¹⁰ Nombrado, por Álvaro Obregón, titular de la Secretaría de Educación Pública al crearse esta dependencia, cargo que desempeñó de 1920 a 1924.

“Las escuelas de Xochimilco, Tlalpan y Villa de Guadalupe fueron las que conoció y visitó con frecuencia María Izquierdo. De esta forma avanzó en su formación como pintora, a pesar de no ser docente, sino asistir por invitación de algunos maestros como Antonio Caso y Alberto Garduño.” (Castro, 2015)

Si bien se mantuvo la tendencia de plasmar imágenes costumbristas, de a poco cambió la intención de los artistas hacia temas mucho más sociales, como un llamado de reorganización del pueblo mexicano:

Las primeras propuestas plásticas se relacionaban con representaciones de lo nacional, de paisajes y de donde se derivan las escenas costumbristas que de a poco fueron siendo sustituidos por un panorama político y de reconstrucción. Con estas dos vertientes en el muralismo mexicano, comienzan a formarse grupos que defienden su postura, creándose así la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), junto con el Taller de Gráfica Popular, enfocado a crear un arte entendible para que llegara a la mayoría de la gente, y así el pueblo pudiera ver identificadas sus problemáticas en manifestaciones como la pintura y el grabado. (Musacchio, 2007,)

La propuesta cultural desde la Secretaría de Educación Pública era llegar a las mayorías, y el gobierno propició que se representaran las gestas y reivindicaciones populares en sitios públicos, para que la historia nacional y los valores sociales que pregonaban de difundieran ampliamente.

El artista plástico y discípulo de Frida Kahlo, Guillermo Monroy habla, en una entrevista con Ricardo Venegas, sobre estas escuelas y su relación con María Izquierdo: “Me inscribí como alumno formal, me dieron una beca de treinta pesos al mes y abandoné el trabajo para estar cinco años en los estudios; me tocó la suerte de trabajar con Antonio Ruiz, gran pintor y maestro del Politécnico. Gracias a él llegaron a las escuelas de pintura al aire libre artistas de renombre como Frida Kahlo, Diego Rivera y María Izquierdo, entre otros.” (Venegas, 2011).

1.1.2 Movimiento Muralista Mexicano

A la par se desarrolla el Movimiento Muralista Mexicano. Este movimiento nacionalista tiene sus antecedentes en 1922, con el Sindicato Revolucionario de Obreros Técnicos y Plásticos, que posteriormente, en 1923, se convertiría en el MMM, representaciones que influiría en la obra de la pintora.

En el ensayo "*El muralismo: La reinención de México*", Carlos Monsiváis escribe "el muralismo ayudó a configurar la imagen de un país unificado y a difundir los ideales del México posrevolucionario". (Monsiváis, 2003, p. 99).

El muralismo se puede resumir, según el Silva Madrid, "reflejó el cambio de rumbo que tomó el país con el auge industrial y las aspiraciones de progreso y modernidad." (Silva, 2016). De 1920 a 1950, se representó el cambio social que tomó el país, valorando la historia y la identidad cultural de los mexicanos.

Surgido debido a la Revolución Mexicana, el indigenismo vio a sus máximos exponentes en el muralismo de Diego Rivera, Alfaro Siqueiros o José Clemente Orozco, quienes aportaron temas relacionados con los indígenas mexicanos y así se hizo más accesible y latente al pueblo las tradiciones, la religión y creencias que aún se mantenían dichas comunidades, como lo señala Juan Villoro. (Villoro, 1998, 46).

Asimismo, la pintora representa en sus obras la fisonomía mestiza y reivindica temáticas indigenistas del Movimiento Muralista, esto como una "parte fundamental de la nación y su reconstrucción." (Castillo, 1987).

Algunas de las características principales de la pintura indigenista fueron el rescate de la tradición en las comunidades mexicanas y el énfasis en la historia e importancia de sus comunidades.

Otro movimiento creativo del periodo fue el Movimiento Estridentista, a pesar de ser un movimiento principalmente literario que incluyó exposiciones de pintura y grabado.

Expone su fundador, Maples Arce en la Hoja Actual (diciembre de 1921), que no había coherencia entre el arte mexicano y los acontecimientos ocurridos en la nación, por lo cual se propuso que las vanguardias, principalmente del futurismo y dadaísmo. “Los artistas no estaban de acuerdo con las tendencias culturales de las élites en el poder, ni con las tendencias de la derecha del gobierno en turno.” (Schneider, 2007)

María Izquierdo no fue parte de este movimiento, pero tuvo una clara influencia de los artistas con quienes compartió época y de los cuales tomó parte de su inspiración y conceptos¹¹.

1.1.3 Surrealismo

En México, el surrealismo se identifica con la visita de André Bretón, fundador y uno de sus máximos exponentes, en 1938. Incluso en 1940 llegó a realizarse una Exposición Surrealista Internacional, en la Galería de Arte Mexicano¹².

Aunque, previamente, esta corriente ya había sido abordada por los artistas mexicanos.

El artista surrealista recurre a la invención pues está seguro en sí mismo; el artista mexicano necesita, por inseguridad esencial, afianzarse al mundo

¹¹ María Izquierdo no fue parte de este movimiento, pero tuvo una clara influencia de los artistas con quienes compartió época y de los cuales tomó parte de su inspiración y conceptos. ¹¹ (Sánchez y Figueroa 2009).

¹² No sólo albergó en su círculo a exiliados de nacionalidades distintas como Kati y José Horna, Remedios Varo, Benjamín Péret, Wolfgang Paalen, Alice Rahon, Eva Sulzer, Leonora Carrington y César Moro, (radicados en México) sino que también incluyó a artistas mexicanos afines al pensamiento de Breton, tales como Gunther Gerzso, Diego Rivera, Frida Kahlo, Guillermo Meza, y algunos otros que, sin considerarse surrealistas participaron en la Exposición Internacional del Surrealismo de 1940. (Cortés, 2012).

real que, a través de su mentalidad fantástica y mágica adquiere vida propia; es por esto por lo que, en el realismo fantástico mexicano, las connotaciones irreales o absurdas no se presentan tan explícitas como en el arte surrealista que conscientemente las busca. (Rodríguez Prampolini, 1969).

Para Poniatowska, María Izquierdo utiliza el surrealismo como movimiento que apoya su imaginación:

Me esfuerzo para que mi pintura refleje al México auténtico que siento y amo; huyo de caer en temas anecdóticos, folclóricos y políticos porque no tienen fuerza ni poética y pienso que en el mundo de la pintura un cuadro es una ventana abierta a la imaginación humana. (Poniatowska, 2000, 96).

1.2 Desarrollo artístico de María Izquierdo

"Siempre ha sido mi propósito buscar en la técnica
y en el estilo una personalidad distinta
a la que tienen los demás pintores mexicanos."

María Izquierdo

Elena Poniatowska escribe de manera especial en *Las siete cabritas*, acerca de la obra de la pintora María Cenobia Izquierdo Gutiérrez, nacida en San Juan de los Lagos, Jalisco, el 30 de octubre de 1902, quien es particularmente conocida por ser la primera en exponer sus obras en Estados Unidos, en 1930, y basó su trabajo en corrientes como el costumbrismo y el surrealismo, además de incursionar en el retrato, autorretratos y paisajismo.

Acerca del enfoque que tomó para su trabajo, el curador Gustavo Martínez explica los tres núcleos fundamentales de María Izquierdo: "*La mujer*, donde se ponen al

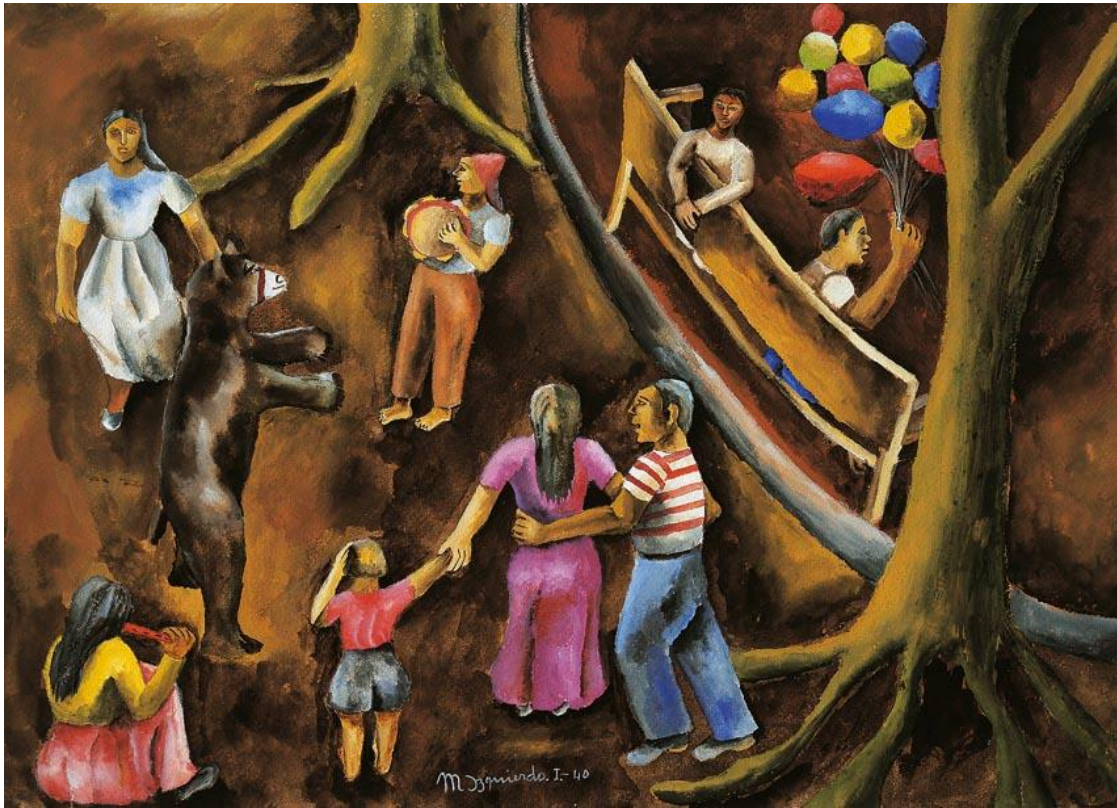
descubierto sus ideas sobre el feminismo; *María ante la crítica*, un compendio de las críticas que tuvo que enfrentar, positivas y negativas, a lo largo de su vida creativa; y *María como crítica de arte y promotora cultural*, donde se pueden apreciar sus opiniones y comentarios en diferentes publicaciones sobre otros artistas.”¹³

Partiendo por su lugar de origen y costumbres propias del lugar, Poniatowska describe el pensamiento y la obra de la artista, además de un contexto sobre su niñez y adolescencia, tanto de forma personal como con rasgos de su actividad profesional:

María Cenobia Izquierdo nació en 1902 en San Juan de los Lagos, Jalisco, un lugar de peregrinaje que se llena de devotos en espera del milagro. Vivió con su abuela y una tía, ambas beatas y aburridas, como lo escribió Margarita Nelken, la crítica de arte exiliada en México en 1939, a raíz de la guerra civil española. Nunca participó en la gran feria anual de San Juan, que reúne a hombres y mujeres de todo el mundo en torno al santuario y a los innumerables puestos de rosarios, estampas y botellas de agua bendita, pero una sola función de circo a la que sí la llevaron la marcó de por vida y habría de pintar caballitos de feria, acróbatas, trapecistas, bailarinas sobre la cuerda floja, elefantes, saltimbanquis, perritos danzantes, cebras solitarias y un león con su leona que se entregarían al lance amoroso si el domador no se lo impidiera. (Poniatowska, 2000, 88).

La influencia del circo que destaca Poniatowska se verá retratada en sus obras como *El domador* (1932), *Escena de circo* (1940) o *El baile del oso* (1940), realizando un acercamiento al costumbrismo y al surrealismo.

¹³ Esto lo expone en entrevista para el periódico Milenio, en diciembre de 2013, en entrevista para Silvia Navarrete, al hablar sobre *Archivo María Izquierdo. Del Museo de Arte Moderno*, exposición del MAM.



El baile del oso I, 1940. Gouache sobre papel
40.5 x 57.5 cm. Museo Blaisten, México

El historiador Olivier Drebroise relata cómo esta etapa fue trascendental para la pintora jalisciense, y cómo no negó o rechazó, ante el círculo social y artístico en el que se desarrolló, sus intereses:

María Izquierdo nunca olvidó su infancia pueblerina en San Juan de los Lagos: el aire confinado detrás de paredes de cantera que conservan el fresco y protegen vidas casi secretas en su oscuridad, el recuerdo de un montón de frutas olorosas en una batea, un sinfín de mitologías infantiles y amores precoces. En México, frecuentaba a los artistas, a los políticos, pero jamás se desprendió de sus orígenes modestos e, inclusive, impuso entre sus amigos entretenimientos desclasados. (Drebroise, 1988, 56).

Lola Álvarez Bravo, fotógrafa mexicana, expresa sobre María Izquierdo y su gusto por dicho costumbrismo, según Debroise:

María era una mujer muy alegre y muy popular, muy provinciana, como un jarro lleno de agua de manantial, fresca y pura - recuerda Lola Álvarez Bravo - Le gustaba todo lo popular, lo mexicano directo; las carpas, las canciones, las ferias de los árboles, las frutas, las cantinas, los rincones de los pueblos, los circos... Pero el goce que María tenía de lo popular no era de espectadora, sino casi parecía estar dentro, como un elemento más de lo popular; no sólo le gustaba las carpas, sino que tenía un montón de amigos carperos y cancioneros. (Debroise, 1988, 3)

Pasando la primera infancia en donde fue criada por sus abuelos, Izquierdo comenzó a viajar debido al nuevo matrimonio de su madre¹⁴, lo que la lleva a conocer diferentes estados de la República y sus paisajes, los cuales, de manera posterior, se verán reflejados en gran parte de su obra. Paisajes del campo mexicano, de la aridez del norte del país se plasman en su pintura. Abelleira también habla sobre la importancia que tuvo también su educación católica y su matrimonio a temprana edad:

“...muy pequeña quedó bajo la tutela de los abuelos en ese punto de Jalisco. Luego viajó con sus padres a Aguascalientes y más tarde vivió con su madre en Torreón y Saltillo. Las misas de seis de la mañana formaron su vida hasta que la casaron con un militar a los catorce años”. (Abelleira, 2005)

Después de su casamiento en Torreón, Coahuila, la familia Posadas Izquierdo se muda a la Ciudad de México, y es a partir de este momento en donde comienza su inquietud por la pintura, pues “quería pintar para amenizar su tedio, como las señoritas de buenas familias del siglo pasado” (Debroise, 1988), retratando a aquellos que la rodean, sin el objetivo de convertirse en una artista de renombre o alcanzar siquiera cierto prestigio.

¹⁴ El padre fallece cuando María Izquierdo tiene apenas cinco años.

Oliver Debroise precisa sobre las primeras obras que consiguió, en un entorno completamente familiar e íntimo:

Como una dama, pintaba floreros y escenas de su vida privada, retratos de su marido, Cándido Posadas, de sus hijos, Aurora, Amparo y Carlos, de su hermana Belém, de sus sobrinos postizos, de su nana Altagracia. Con la excepción de Retrato de Belém, ninguno de los cuadros de esta primera época ha llegado hasta nosotros. (Debroise, 1988, 4)



Retrato de Belém, 1928. Óleo / tela
152 x 94 cm. México. Colección Blaisten

Se conoce que “María llegó a pensar en que el arte podría no sólo ser un método de escape a su cotidianidad, sino, incluso un medio de vida” (Debroise, 28). María

buscó alguna manera de posicionarse en el medio, llegando a trabajar para la empresa cementera Tolteca, haciendo algunas ilustraciones y, de esta manera, comenzó a hacerse notar en el círculo artístico que predominaba.

La curadora Adriana Zavala, escribe sobre María Izquierdo y este ímpetu por pintar: "A través de estas etapas muy marcadas de Izquierdo, quería mostrar cuál es su aporte, pues no fue una artista que se ciñó a modas, que por querer vender hiciera lo que la gente quería, ella siguió su propio camino y en ese sentido fue vanguardista en cuanto a colores, composiciones y en algunos casos en cuanto a temáticas" (Zavala, 2008).

Si bien, como se ha mencionado con antelación, María Izquierdo vio en la pintura más un refugio que una profesión o negocio, su talento no se desaprovechó, llegando a estudiar en algunas de las instituciones públicas que se abrieron por encargo del entonces Secretario de Educación Pública, José Vasconcelos.

Izquierdo ingresó a la Academia de San Carlos en el año de 1927¹⁵ y a la par, entró a la Escuela Nacional de Bellas Artes en enero de 1928, combinando sus estudios en ambas instituciones, y se sabe que en San Carlos sólo permaneció durante un año.

Guadalupe Nelken, escritora española y crítica de arte que conoció de manera muy cercana a María Izquierdo, relata cómo fue su encuentro con Diego Rivera, uno de los personajes que marcarían su trayectoria artística y quien, en ese momento fue nombrado director de la Academia de San Carlos.

"Diego Rivera pasó sin detenerse delante de las obras de los alumnos más calificados y, al tropezarse de pronto con la pintura de María, declaró un rotundo 'esto es lo único', desatando la indignación y la protesta general de todos o casi todos los alumnos." (García de la Cruz, 2017).

¹⁵ En 1933 se convirtió en la Escuela Nacional de Artes Plásticas y en 2014 en la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM.

Su pensamiento no fue del todo aceptado por otros estudiantes, como lo escribe Pazarín para la Gaceta de la Universidad de Guadalajara:

María Izquierdo fue una de las primeras mujeres destacadas en el arte del siglo veinte, no sin dificultades ya que su obra desde el comienzo mantuvo una postura poco usual: ser feminista y contraria a muchos artistas de su tiempo -no solamente estéticamente, sino ideológicamente- y con ambiciones vanguardistas y universales, algo que no era bien visto por sus contemporáneos, quienes le pusieron trabas para el desempeño de su trabajo. (Pazarín, 2018)

Elena Poniatowska la describe la manera en la que aceptó dicho rechazo, el cual también influyó para que su obra, a posterior, se tornara más viva y llamativa, dejándose llevar por los comentarios, pero tratando de ocultar su sentimiento a través de las obras y en su propio rostro, por lo que se focalizó en mayor medida en el uso de los colores:

María Izquierdo, quien antes se pintaba una boquita de corazón, acepta su boca grande, ardiente, dolida, una boca que sabe de la siembra y la cosecha. Salvaje y cortesana a la vez, lleva a su país en su vientre. De Jalisco, el estado que le dio a México a José Clemente Orozco y a Juan Rulfo, se trae los ocre, los rojos calientes, los amarillos-oro, los colores del mole, no sólo el negro y el chocolate sino el verde, el blanco, el amarillito, el coloradito. Los coloca en su paleta y también en su cara. (Poniatowska, 2000, 93)

De igual manera, Argelia Castillo escribe sobre la búsqueda de una identidad dentro de la pintura mexicana, si bien influida por los movimientos en boga, no siendo parte por completo de los mismos:

“La trayectoria de Izquierdo da cuenta del proceso tenaz de construcción de un lenguaje propio y distintivo, en el contexto postrevolucionario instaurador de un nuevo arte expresivo de lo nacional, protagonizado por los muralistas, aunque irreductible a su ruta.” (Castillo, 2013).

Encuentra el mencionado lenguaje propio, si bien gracias al apego con los estilos del muralismo mexicano, más notoriamente por la influencia de artistas como el ya mencionado Rivera, a la vez que Siqueiros y Rufino Tamayo, con quien sostuvo una relación amorosa, también tuvieron un aporte significativo para su trabajo como pintora. Tamayo, quien utilizó la pintura de caballete combinándola con la pintura mural, le dio a su obra un carácter social, mientras que Izquierdo buscó una cierta “mexicanidad”.

Zavala habla sobre estas escenas mexicanas en la obra de Izquierdo, cuando escribe que:

“...refleja el gusto por los colores, por los cielos oníricos y los paisajes campiranos, pero también pone de manifiesto su predilección por escenas “muy mexicanas”, de pequeños que juegan con artefactos de madera, de niñas envueltas en flores, hasta caballos dispuestos en contextos completamente distintos: como protagonistas de las labores del campo o como instrumento para librar una batalla revolucionaria.” (Zavala, 2008)

María Izquierdo realizó la mayor parte de su práctica artística siguiendo las técnicas y temáticas difundidas en las diferentes escuelas de arte, que proponían una ruptura con el arte academicista, que se había enseñado hasta la primera década del siglo XX.

En 1929, después de la impresión que le causó a Diego Rivera, el mismo organiza una exposición de María Izquierdo en la Galería de Arte Moderno del Teatro Nacional.¹⁶ De la misma manera, gracias a su talento y práctica, como menciona Lola Álvarez Bravo, “enseñaba dibujo en escuelas secundarias de la Secretaría de Educación Pública, un trabajo honrado que le daba para pintar” (Blanco, 1984), destaca por ser la primera mujer mexicana en exponer, en 1930, en el Arts Center Gallery de Nueva York.

¹⁶ Actual Palacio de Bellas Artes.

Esto se consiguió, dice Debroise, “gracias a la gestión del Francés Flynn Paine, donde presenta veinte obras en el Art Center”, (Debroise, 1988, 7). la galería donde había expuesto dos años antes Rufino Tamayo junto con José Clemente Orozco, y en la que se había su exhibición dos pinturas de Izquierdo en una exposición de arte mexicano en el Metropolitan Museum of Art.

Si fue tan bien recibida por la crítica extranjera e invitada a exponer en lugares de esta magnitud fue debido a su talento y a una influencia que no era desconocida por los críticos de ese momento. La facilidad para mezclar estilos le valió destacar en un ámbito mayormente dominado por varones:

“Las obras de Izquierdo proponen un complicado diálogo con el arte moderno europeo de su tiempo, esto fue extraordinario ya que no tenía una extensa educación artística y además era mujer, de hecho, en la primera mitad del siglo 20 no había más de media docena de mujeres artistas en México.” (Zavala en 2008)

Es así como la vida de María Izquierdo se transforma a una edad relativamente temprana, y comienza a ser reconocida en los círculos artísticos y valorada por su trabajo.

“Una mujer mexicana de veintisiete o veintiocho años se abre camino en el pequeño mundo de los que forjan la cultura en la Ciudad de México. Sin habérselo propuesto, deviene una artista en el México de los años treinta, no totalmente revolucionario, ni absolutamente estable, ni verdaderamente moderno, ya no tan arcaico, ni estancado, ni olvidado.” (Debroise, 1988, 6)

Se puede encontrar registro de esto no sólo en las exposiciones, sino, como comenta Silvia Navarrete, “el rostro más auténtico de la creadora se conoce a través de documentos personales, cartas, fotografías familiares, telégrafos y escritos mecanografiados.” (Navarrete, 2013). Con decepciones y rechazos como el organizado, a finales de 1928, “en la primera muestra colectiva de pintura moderna mexicana.” (Debroise, 1988, 6). Paralelamente a esto, René

d'Harnoncourt¹⁷ seleccionó obras de María Izquierdo, quien siguió adelante con su obra, afiliándose a la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR).

Como ninguno de ellos triunfó realmente, se sentían muy mal. Además, Rivera, Orozco y Siqueiros daban tanta lata y salían en todas las revistas, todo el mundo les hacía artículos, les rendía, iban al teatro y fotógrafos y periodistas caían encima de ellos y los demás ninguneados completamente. Se desquitaban en las sesiones de la LEAR (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios), y allá adentro corría un río de amargura como no te imaginas. Eran juntas de muchos discursos y de querer agarrar todas las chambas... (Poniatowska, 2000, 95)

Elena Poniatowska escribe sobre el ambiente en que se tomó dicha decisión que coartó las intenciones de Izquierdo por estar al nivel de los llamados “grandes”.

En México no hay muralistas mujeres, sólo dos norteamericanas, las hermanas Grace y Marión Greenwood que pintan en el mercado Abelardo Rodríguez. La poetisa Aurora Reyes pinta en una escuela en Coyoacán y la critican porque, al igual que Tina Modotti, es comunista y se viste de overol. Javier Rojo Gómez, el regente, le ofrece a María Izquierdo más de 150 metros cuadrados en la escalera del edificio del Departamento del Distrito Federal. María se decide por pintar primero *La música* y *La tragedia*, para proseguir a lo largo de la escalera con la historia de las artes, y empieza a dibujar bocetos a escala, a preparar sus aplanados. Al ver los proyectos, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros le dicen a Javier Rojo Gómez que ella no es capaz de pintar murales, que sus soluciones son demasiado elementales. (Poniatowska, 2000, 101)

Sobre la cancelación de dicho mural y su reacción ante ello, describe Elena Poniatowska:

En 1945 empezó a bosquejar un mural para el Departamento del Distrito Federal, pero una junta evaluadora en la que estaban Diego Rivera y David

¹⁷ Curador y director del Museo de Arte Moderno de Nueva York de 1949 a 1967.

Alfaro Siqueiros desechó el proyecto y el contrato que había firmado se canceló. María Izquierdo, que había sido miembro de la LEAR, se sintió traicionada por sus antiguos compañeros de lucha. (Poniatowska, 2000)



Fig. 4 Ilustración para mural ,1945. Dibujo a lápiz.

Museo de Arte Moderno (MAM). México

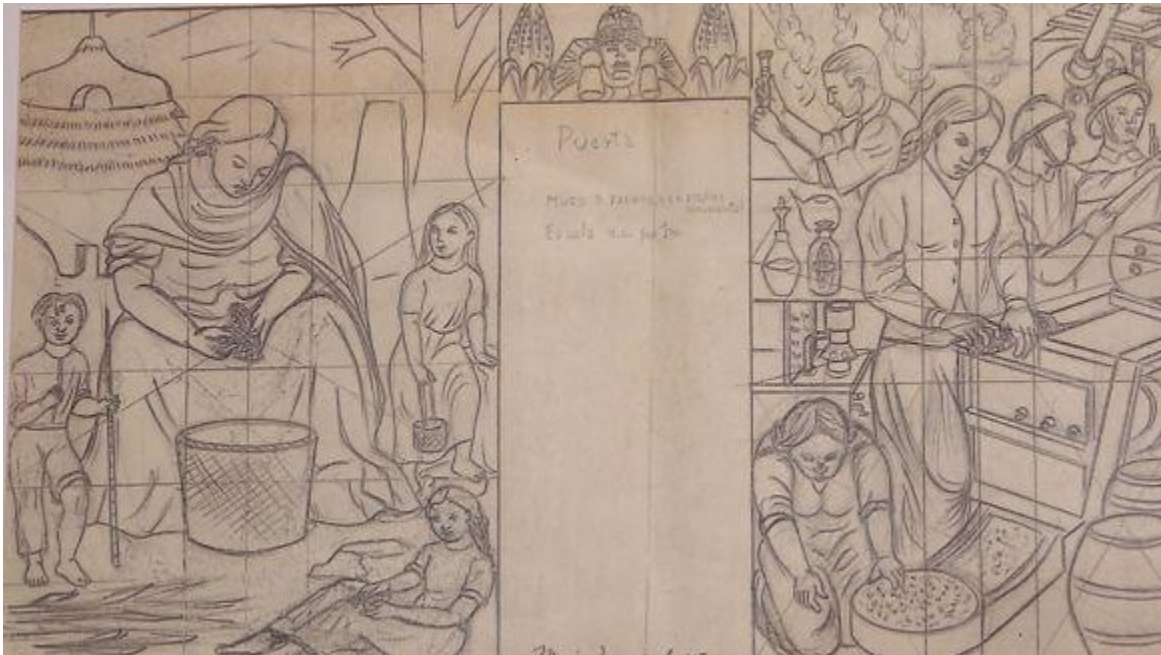


Fig. 5 Boceto de mural, 1945. Dibujo a lápiz

Museo de Arte Moderno (MAM) México

A los 46 años, y a raíz de la cancelación del mural para el Departamento Central de la Ciudad de México, María Izquierdo comienza a sufrir problemas de salud ¹⁸, por lo que sufre una embolia que le deja el lado derecho del cuerpo paralizado. Poniatowska describe que, a pesar de su pérdida de salud, aun así, continuó

¹⁸ Esto lo afirma Merry McMasters, en artículo para La Jornada, el 6 de julio de 1996, como promocional para su exposición en el MAM, el 8 de septiembre del mismo año: "La vida de María Izquierdo tiene ingredientes suficientes para convertirla en una "pintora mexicana atormentada y apasionada": Una relación afectiva y profesional con Rufino Tamayo, un temprano prestigio nacional e internacional, un posterior descrédito artístico (le cancelaron su único encargo muralístico para el Departamento Central del Distrito Federal), que le produjo una profunda depresión y un ataque hemipléjico que la dejó paralizada del lado derecho de su cuerpo." Un temprano prestigio nacional e internacional, un posterior descrédito artístico (le cancelaron su único encargo muralístico para el Departamento Central del Distrito Federal), que le produjo una profunda depresión y un ataque hemipléjico que la dejó paralizada del lado derecho de su cuerpo." (McMasters).

trabajando en sus pinturas, no sólo como forma de escape, sino también método terapéutico:

Robusta y chaparrita, cuerpo de soldadera, María Izquierdo se adorna como un altar de Dolores. Vestir piñatas, fabricar papalotes, levantar altares, acomodar alacenas, florear tumbas son tareas propias de manos morenas, y María cumplirá con su manda hasta el final de su vida. Incluso, ya muy enferma, repetirá sus bodegones y alacenas porque son parte de lo mexicano. (Poniatowska, 2000, 102).

De la misma manera, relata Poniatowska cómo fue que la conoció y convivió con ella:

En febrero de 1948 sufre una primera embolia que la paraliza del lado derecho durante ocho meses. Sin embargo, su naturaleza fuerte y noble la lleva a hacer esfuerzos inauditos para su recuperación. Entre 1948 y 1955, es decir durante casi seis años, María Izquierdo da pruebas de un heroísmo singular. En primer lugar, pinta su camino de la cruz. Así la conocí, sentada en una silla, frente a una tela que penosamente iba cubriendo de pintura, a torpes pinceladas de su mano derecha, la de la hemiplejía, sostenida por la izquierda a lo largo de lentas, dolorosas horas de crucifixión, una cobijita sobre las rodillas. (Poniatowska, 2000, 105)

Con cincuenta y tres años fallece, en 1955, en la casa de la calle Puebla, en donde vivió la última etapa de su convalecencia. “A fines de noviembre de 2012, los restos de María Izquierdo fueron depositados en la Rotonda de las Personas Ilustres del Panteón Civil de Dolores, en Ciudad de México.” (Castillo, 2013)

1.2.1 Estilos y propuestas pictóricas

Según Germaine Gómez Haro, “la pintura de Izquierdo, en la década de los treinta está marcada por una frescura y una espontaneidad asombrosas. Si bien utiliza con gran libertad colores brillantes y alegres, la esencia de sus escenas tiene que ver más con la intimidad y el recogimiento que con la celebración festiva.” (Gómez, 2013).

Destaca en su obra temas costumbristas. En un sentido muy amplio, el costumbrismo sería, para Correa Calderón, “un género que propone la descripción no de un género o unos caracteres individuales, sino de formas de vida colectiva, de ritos y hábitos sociales. Es ese pequeño cuadro colorista, en el que se refleja el modo de vida de una época, una costumbre popular o un genérico representativo.” (Correa, 1950).

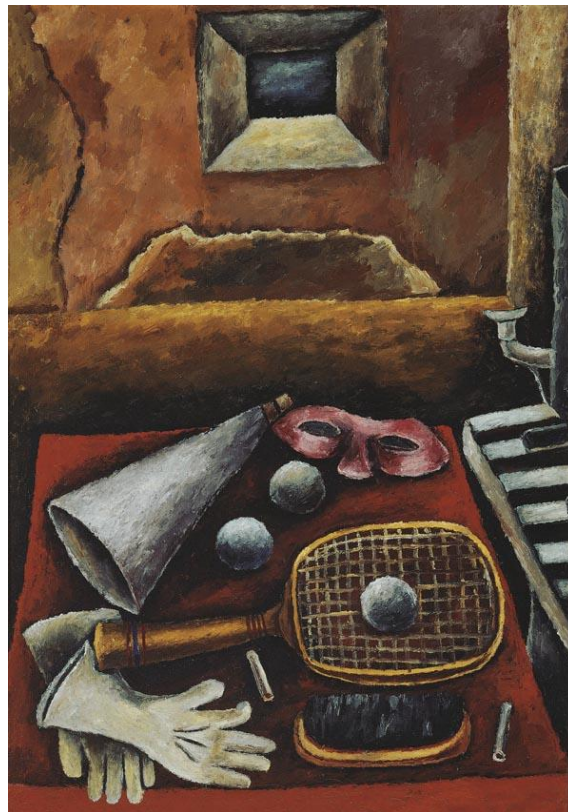
Debido a interés en representar obras de su realidad cotidiana, representa objetos populares e intenta reflejar la vida cotidiana en sus naturalezas muertas, escenas tomadas de los mercados o puestos de verduras y frutos en las plazas.



Troje. 1943. Óleo / masonite.
54.5 x 61 cm, Museo Blaisten, México

Entre sus composiciones destacan las de naturaleza muerta, realizadas a partir de objetos fortuitos o de su vida cotidiana:

La raqueta, una de las obras maestras de Izquierdo, es una composición inquietante. Los ruinosos muros indican abandono, y la ventana hundida se abre a una escena oscura y tormentosa. La ventana se ubica al centro, como un cuadro sobre la pared, pero la sensación más factible es la de estar en una casa blanca, de un piso y con una sola ventana. Dominan el cuadro diversos objetos dispuestos sobre una mesa, junto a un piano vertical con un candelero vacío, que evocan una figura ausente. El conjunto alude a juegos y entretenimientos modernos: raquetas y pelotas de tenis, cigarrillos, un par de elegantes guantes blancos, una máscara de carnaval, una corneta y un cepillo para ropa. (Ades, 2005).



La raqueta, 1938 Óleo / tela
70 x 50 cm, Museo Blaisten, México

Sobre temáticas indigenistas, Terri Geis escribe:

El nacionalismo de Izquierdo partía de un fuerte indigenismo, y la artista muchas veces afirmó que la cultura indígena tanto del pasado como del presente era el cimiento del arte mexicano moderno. Sin embargo, a diferencia de la obra de muchos pintores mexicanos del momento, no recurrió a los motivos precolombinos en forma explícita ni realizó imágenes de indígenas exóticas. (Geis, 2005).



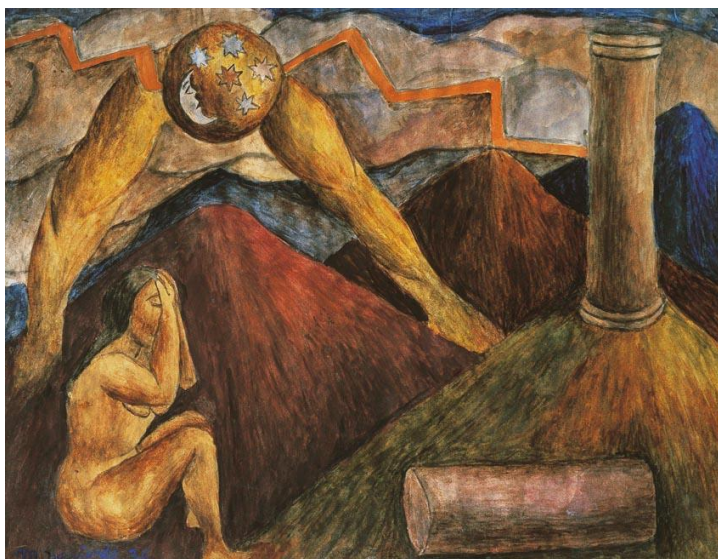
Maternidad (1943). Óleo / tela
85 x 70.2 cm., Museo de Arte Moderno, México.

También destacan los paisajes surrealistas y oníricos que plasma en donde hay búsqueda, Rodríguez asegura que “las imágenes son manipuladas, colocadas conscientemente; transformadas para que adquieran una significación, aunque, como en el caso de este movimiento, se quiera aparecer como carente de ellas.” (Rodríguez Prampolini, 1969)

Es así como se proyectan sus protagonistas en paisajes inhóspitos, apocalípticos incluso, o simplemente en la falta de lógica de la que nos proveen los sueños, a la par hay una estética delicada y una búsqueda del acercamiento con la original cultura mexicana, llegando a utilizar figuras más toscas.

El movimiento surrealista, iniciado en París en 1924, busca una manifestación de lo irreal, de lo absurdo o una imitación de los sueños.

“Una de sus finalidades es dudar de la realidad natural, la trastorna, pero con el fin de ampliarla ahondando en ella. El surrealismo, a pesar de la apariencia irracional, al proponer una teoría, al organizarse en movimiento, sucumbe ante la razón y está, en el fondo, regido por la lógica”. (Rodríguez Prampolini, 1969)

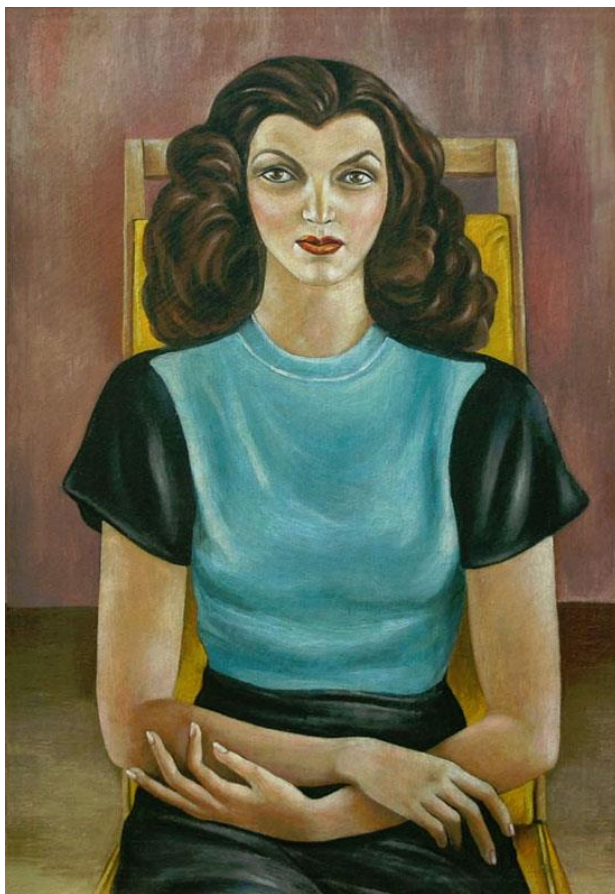


*Alegoría del trabajo*¹⁹, 1936, Acuarela y temple/papel

21 x 27.5 cm, Museo Blainsten, México.

19 Sobre la obra, Terri Geis escribe “La Alegoría del trabajo de Izquierdo es uno de los mejores ejemplos de la fase esotérica de su obra, que fue inspirada por la visita a México del surrealista francés Antonin Artaud en 1936. Artaud percibió al paisaje mexicano como una poderosa, incluso amenazante zona llena de fuego; su interés en los ritos prehispánicos del sacrificio ritual y en la astrología alimentaron su deseo, más bien romántico, por aprender de los grupos indígenas contemporáneo.” (Geis, 2005).

Para María Izquierdo, su faceta como retratista se debió a su entonces pareja, el pintor chileno Raúl Uribe, quien la introdujo al medio para pintar por encargo. Es aquí donde se encuentran sus retratos de una naturaleza mucho más vivaz y además es claro su interés por representar ritos religiosos (santos, apóstoles y vírgenes).



Retrato de Edmé Moya, 1945. Óleo / tela
83 x 59.5 cm. México. Colección Blainsten.

1.3 Legado de María Izquierdo

Son varios los museos y recintos que han destacado la obra en varias épocas de la vida de la pintora María Izquierdo, como lo señala la directora del Museo de Arte Moderno (MAM), al hablar sobre *Archivo María Izquierdo. Del Museo de Arte Moderno*, la exposición montada en 2013 en coordinación con el Instituto Nacional de Bellas Artes:

“Con este material hemos hecho puente con su obra, pues no solo se trata de mostrar documentos, sino de complementarlos con obra que pertenecen al MAM y a otros coleccionistas, (Navarrete, 2013) aseguró la directora del museo en conferencia de prensa”.

Aunque, gran parte de la obra de la pintora se encuentra en la colección particular de Andrés Blaisten que está albergada en la Colección Blaisten, (tanto en el acervo de las obras originales y en su reproducción digital de alta calidad, lo que permite su apreciación y consulta al público en general), las más de 26 obras en esta colección son, con frecuencia, prestadas para su exposición, ya que Izquierdo ocupa gran parte del interés del coleccionista, lo que ha logrado que su obra, se difunda y llegue a mayores interesados en el arte.

Renata Baistein González, quien es directora de archivos documentales y artísticos del museo, afirma que “la exposición da un panorama sobre cómo María Izquierdo veía a la sociedad mexicana y al país. Ella se representa como una orgullosa mexicana, con sus rasgos indígenas, con su piel oscura, con peinados y vestidos tradicionales como parte de su búsqueda de la mexicanidad, que estaba en boga entre los artistas de la época, hay también escenas de circo, alacenas, imágenes de Dolorosas, algunos de los temas recurrentes de la autora. A pesar de que esta artista estudió en la Academia de San Carlos, su pintura pareciera que fue hecha por alguien que no sabe dibujar. Sin embargo, sabía hacerlo muy bien. Estos trazos los hacía a propósito, como de manera inocente, a semejanza de un niño”. (Blaistein, 2018).

En cuanto al Museo Nacional de Arte (MUNAL), la sección permanente dedicada a “Las mujeres fuertes”, tiene algunas obras de María Izquierdo y otras artistas de la Escuela Mexicana de pintura. Aquí es donde se exponen algunas de las obras de mujeres artistas que tuvieron una gran calidad y una búsqueda de renovación de lenguaje plástico.

También, y bajo el título de *Arte Nuevo: El Aporte de María Izquierdo*, en el Instituto Cultural Cabañas en Guadalajara, Jalisco, se exhiben 30 piezas de la Colección Blaisten y 12 más de diferentes coleccionistas, las cuales, reunidas muestran diferentes etapas y temáticas que la artista desarrolló.

La directora del Instituto Cultural Cabañas, María Inés Torres, refirió:

...uno de los motivos de la exposición es saldar la deuda histórica que tenemos con María Izquierdo, que es una de las mejores pintoras que ha dado Guadalajara y el país. Su legado plástico es Patrimonio Nacional, junto con artistas de la talla de José Clemente Orozco, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y Gerardo Murillo *Dr. Atl*. (Torres, 2008).

Junto con Torres hay otros especialistas que comparten la misma opinión, catalogando a la artista como un ejemplo de lo más mexicano, a la altura de los reconocidos artistas que fueron sus contemporáneos, no importando contar o no con el apoyo de su entorno.

“María Izquierdo pertenece a una generación en donde era importante poner las notas de qué era la mexicanidad, ella tenía que mostrar al mundo qué nos diferenciaba del resto, ella es un buen ejemplo que supo asumirse esta responsabilidad y por eso es que en sus cuadros podemos ver cómo eran los elementos de esa época.” (Vargas, 2018).

Pero, aún con la copiosa producción de María Izquierdo, no se conservan hasta la actualidad, o no se conoce en donde están muchas de las obras que realizó. Juan Toscano García de Quevedo, expresa.

El trabajo de Izquierdo fue único en su concepción plástica, pero reconoce que su legado, de 400 obras, no ha sido valorado en su justa medida, e incluso advierte que muchas de sus obras no están catalogadas: algunas desaparecieron y otras más están en el extranjero. (Toscano, en Zavala, 2008).

Con motivo de la exposición *45 autorretratos de pintores mexicanos*, en 1947, Izquierdo escribió:

“Siempre ha sido mi propósito buscar en la técnica y en el estilo una personalidad distinta a la que tienen los demás pintores mexicanos. Me esfuerzo para que mi pintura refleje al México auténtico que siento y amo; huyo de caer en temas anecdóticos, folclóricos y políticos porque dichos temas no tienen ni fuerza plástica, ni poética”. (Glantz, 2006, s/n).

Elena Poniatowska, intérprete

Una vez clara la definición de crónica, se concluye que Elena Poniatowska narra, a través de este género, la vida y obra de María Izquierdo, pues en algunos pasajes funge como un interpretante (según Morris) de su obra a través de personas que trataron cercanamente a la pintora, sin dejar de lado la descripción de los hechos en el espacio-tiempo, parte fundamental en dicho género, y verídica de la historia, a la vez que hace uso de su opinión para dar énfasis a ciertos apartados del capítulo dedicado a la jalisciense.

Otro de los recursos que utiliza es la superposición de algunos fragmentos, diálogos, descripciones y anécdotas, de tal manera que los hechos se explican a

través de una narrativa lineal, pero con diferentes voces. Aun así, cuando la intérprete, en este caso Poniatowska, habla en primera persona, lo hace con un lenguaje común y poco rebuscado, característica fundamental de la crónica (y del estilo personal de la escritora). para que ésta llegue a todo público y sea de fácil acceso y entendimiento.

Gracias a lo anterior, las pinturas de María Izquierdo y el contexto sociocultural en que fueron hechas se ve reflejado a través de la mirada de Elena Poniatowska, fungiendo como signos interpretados y, posteriormente, llegando a una representación, cumpliendo así con el modelo de Charles Morris.

Para Rivas Monroy:

los signos no son objetos dados de antemano, sino que cualquier cosa puede funcionar como un signo si establece las relaciones pertinentes exigidas, a saber, la referencia a un objeto, y la mediación de un interpretante en esta referencia al objeto. (Rivas, 2001).

Así, la obra de Izquierdo es el objeto al que se refiere el intérprete, en este caso Elena Poniatowska, llegando a un representamen, que es la crónica escrita en *Las siete cabritas*.

Es decir, con lo mostrado anteriormente, María Izquierdo y su obra se convierten en vehículos sígnicos, para que la hipótesis central se demuestre: Poniatowska logra ser la intérprete de un objeto, dado que para ella el contexto sociocultural e histórico de la pintora se vuelven signos, dando lugar a su interpretante.

Capítulo 2

Nellie Campobello por Elena Poniatowska

Nellie Campobello es, en el ámbito de la literatura, una de las pocas mujeres que han escrito acerca de la Revolución mexicana²⁰ y que, a la vez, combinó su labor en la difusión de la educación con la danza, objeto de estudio de la presente investigación.

Al igual que Guadalupe Amor, Elena Garro y Nahui Olin, Nellie Campobello fue satanizada debido a ser una figura “escandalosa”, como la nombra Elena Poniatowska (2000). De la misma manera, Poniatowska hace referencia a las mujeres que fueron parte de la época de Campobello, las cuales llevaron a cabo su trabajo en un ambiente de reconstrucción posrevolucionario.

Nellie Campobello es contemporánea de mujeres fuera de serie: María Izquierdo, Frida Kahlo, Leonora Carrington, Remedios Varo, Lupe Marín, Nahui Olin, María Asúnsolo, Dolores del Río y, un poco más tarde, María Félix, Rosario Castellanos, Elena Garro, Pita Amor. Pertenece a un México que se descubre y fascinado por sí mismo embellece a otros, este México-divino-Narciso, este México-Ulises-criollo, este México-Prometeo-encadenado, México que se nombra a sí mismo y aparece en la faz de la tierra, México del séptimo día, que sin alharacas se pone a nombrar las cosas de la tierra, para ver cómo y de qué están hechas, para esparcirlas en la tarde como Carlos Pellicer quien, con su *Hermano Sol*²¹, coloca cielo arriba y tierra abajo, las grandes cabezas olmecas diseminadas como meteoritos en las selvas de Tabasco. (Poniatowska, 2000, 181)

²⁰ En poesía, el libro “Yo”, relatos como “Las manos de mamá”, y viñetas como “Cartucho”.

²¹ Soneto de Pellicer dedicado a Jaime Sabines.

Acerca de sus orígenes, María Francisca Luna Moya, mejor conocida como Nellie Campobello, nació el 7 de noviembre de 1900²² en Villa Ocampo, Durango.

Sobre sus primeros años de vida, Elizabeth Arroyo explica en *Memoria y escritura de Nellie Campobello*, que “en 1906 su familia se mudó a Hidalgo del Parral, Chihuahua, lugar donde ocurrieron los principales hechos que se cuentan en la novela *Cartucho*²³. Ahí vivió durante mucho tiempo junto a su madre Rafaela Luna y su hermana Soledad, quien posteriormente cambiaría su nombre por el de Gloria”. (Arroyo, 2016, s/n).

Poniatowska amplía esta información, pues detalla, además:

Esta mujer fue hija natural de Rafaela Luna, la heroína *de Las manos de Mamá*²⁴. En la parroquia de Villa Ocampo, donde la gente recuerda a su “hija y benefactora” (la escuela lleva su nombre), están los registros del nacimiento de María Francisca, llamada Xica, por Francisca como Francisco Villa; por eso algunos han especulado acerca de su origen y dicho que Nellie era hija del Centauro del Norte.²⁵ (Poniatowska, 2000,)

Consecuencia de su nacimiento al final del porfiriato, la mayoría de su obra tiene tintes de armas y violencia, pero a la vez forjó una identidad mexicana que posteriormente se vería reflejada en su creación artística.

²² Existen datos contradictorios acerca de la fecha de nacimiento de Campobello. Algunos estudiosos dudan de que aconteciera en 1900.

²³ Se hace referencia al texto *Cartucho: Relatos de la lucha en el norte de México*, escrito por Nellie Campobello en 1931. Compuesto por una serie de viñetas que proporcionan un retrato de los héroes y villanos y de su experiencia personal durante Revolución Mexicana.

²⁴ Breve novela sobre la Revolución mexicana, escrita por Nellie Campobello en 1937, donde reconstruye los recuerdos de su niñez, principalmente hechos bélicos. Lleva el título debido a la cercanía con su madre.

²⁵ No hay evidencia concreta de lo mencionado. En los *Apuntes de la vida militar de Francisco Villa*, (1940), Nellie Campobello argumenta que su madre, al ser contemporánea de Villa, se identificó como villista y transmitió a su hija esa admiración.

Con un enfoque autobiográfico y un claro testimonio de lo vivido en la época, su talento al escribir fue plasmado en los cuentos que se recopilan en *Cartucho*:

La única novelista de la Revolución Mexicana, Nellie Campobello, cuenta en *Cartucho* cómo se enamora del cadáver balaceado bajo su ventana su muerto y lo extraña cuando se lo llevan. No llora, nadie llora, no hay compasión, no es tiempo de rezos ni veladoras. Lo único que cuenta son los balazos. (Poniatowska, 2000,)

De igual modo, Poniatowska concibe, como interpretante, que la infancia de Nellie Campobello se desenvuelve en un ambiente natural y hasta pleno, no importando la masacre ocurrida a pocos metros de distancia de su hogar o lugares de juego. En el apartado de *Las siete cabritas, La crueldad lacónica de la infancia*, la escritora refiere:

Los episodios que relata son brutales y tienen la crueldad lacónica de la infancia. La muerte es natural. No hay de otra. Los mismos soldados que matan son quienes la toman en brazos y le regalan chiclosos. Nellie no establece la diferencia entre el asesinato y el heroísmo porque son parte de su vida diaria. Presencia fusilamientos y ve cómo los ahorcados se bambolean colgados de los árboles. Las tripas de los muertos le parecen sonrosadas y bonitas, sobre todo las del general Sobarzo²⁶; asiste a juicios sumarios y asienta todo como una niña que se pusiera de pronto sin darse cuenta a relatar con frescura los más atroces acontecimientos. (Poniatowska, 2000, 171)

En Durango transcurrió su niñez, pero posteriormente su familia tuvo una mejoría económica y un cambio de residencia hacia Chihuahua, debido al compromiso de su madre. Acerca de ello escribe Claudia Carbajal:

²⁶ Alusión al texto *Las tripas de Sobarzo*, incluido en *Cartucho*, donde Nellie Campobello hace referencia de un grupo de soldados que llevaban a enterrar los intestinos del General Manuel Sobarzo, mostrándolos a la entonces niña, hecho que le pareció conmovedor y hasta tierno.

“Sus primeros años estuvieron relacionados con la vida en el campo, pero al cumplir los veintiuno, su vida cambió drásticamente al subir de estatus social beneficiada por el matrimonio de su madre Rafaela Luna con el norteamericano Ernest Campbell, quien le dio a ella y a sus hermanos una posición económica más holgada y les permitió relacionarse con los círculos intelectuales más importantes de la época”. (Carbajal, 2015, s/n).

Es gracias a este hombre que Francisca Luna decide cambiar su nombre por el de Nellie Campobello, como refiere Elena Poniatowska:

Directa y franca, -tanto que creen que estoy contando mentiras-, Nellie no aceptó su verdadero nombre y se inventó otro, inspirada en el de un bostoniano que enamoraba a su madre, Ernest Campbell Morton, padre de Gloria²⁷, y lo hispanizó como Campobello. (Poniatowska, 2000, 160)

Posteriormente, la familia llegó al entonces Distrito Federal, así lo comenta Arroyo:

“En 1922, tras la muerte de su madre, las hermanas Campobello abandonaron Chihuahua. Un año después se trasladaron a la Ciudad de México, donde comenzaron sus estudios de danza.” (Arroyo, 2016, s/n).

Es aquí donde la vocación de Nellie Campobello comienza a llevarla hacia lo que posteriormente sería su medio de vida, la danza. Margo Glantz, de la Universidad de Alicante, investiga sobre su recorrido personal y artístico:

“En 1925, las hermanas iniciaron su importante carrera de bailarinas, campo donde ambas habrían de destacar y por la cual se relacionaron con grandes artistas e intelectuales, como José Clemente Orozco, Carlos Mérida, Agustín Lazo, Carlos Orozco Romero, Roberto Montenegro, José Gorostiza, Narciso Bassols, Carlos Chávez, entre otros.” (Glantz, 2003, 238).

²⁷ Hermana menor de Nellie Campobello y su futura colega en el ámbito artístico.

A la vez, ahonda en algunos de los exponentes de la época que Nellie Campobello conoció junto con su hermana Gloria, y los cuales la apoyaron en el camino o hacia la producción artística:

Por su parte, Nellie empezó a escribir y a colaborar esporádicamente en El Universal Gráfico, gracias al apoyo de Carlos González Peña y de Carlos Noriega Hope²⁸. Para finales de la década las hermanas ya habían castellanizado su apellido, y emprendido un viaje a Europa rumbo a la Exposición de Sevilla, viaje malogrado interrumpido en La Habana donde permanecieron varadas algunos meses y conocieron al escritor José Antonio Fernández de Castro quien les presentó a los poetas Federico García Lorca y a Langston Hughes, traductor al inglés de los primeros poemas de Nellie. (Glantz, 2013, 228).

Cabe resaltar lo que Poniatowska recopiló acerca del viaje a La Habana que menciona Glantz, el cual fue el primero de varios que realizó:

También viajaban a provincia y para Nellie esos viajes, más que un gusto, fueron una tortura. “¡Ay Chihuahua, qué horrible es el teatro! ¡Qué espantosa vida es la de esas pobres infelices artistas! No era posible estar en una pocilga. ¡Cómo están los teatros de apestosos!”. Las Carroll Girls²⁹ bailan en La Habana y aparecen en el *Diario de la Marina*, que las saluda con elogios; pero a pesar de la ayuda de sus amistades popof en La Habana, los Reina y los Fernández de Castro, el recuento de Nellie es amargo:

“Por fin un día nos dieron una función y voy viendo en el programa nuestros nombres en letras chiquitas. Del coraje, no quería salir a bailar, pero el

²⁸ Periodista y escritor mexicano, director, de 1920 hasta 1943, de *El Universal Ilustrado*.

²⁹ Compañía de ballet de Miss Lettie H. Carroll. Ver página 14

marido de Esperanza Iris³⁰ nos convenció de lo contrario.” (Poniatowska, 2000, 161)

Como puede notarse, Nellie Campobello tenía un afán por la libertad y una vida sin ataduras, cuestión que no deja de lado Poniatowska en su crónica:

Yo quería tener alas, verdaderas alas des cóndor: irme. Creo que muchas almas de mexicanos también han querido alguna vez tener alas. Soy una mariposa. Me gusta volar y acercarme al corazón de las rosas, y sentir en mis alas abiertas jardines de libertad. (Poniatowska, 2000, 164)

Nellie Campobello entrelaza su vida íntima con la vida profesional, no dejando de lado sus experiencias para bailar y escribir, ya sea poesía o relatos, también textos sobre danza. Probablemente es por ello que autores como Emmanuel Carballo, quien la entrevistó en un par de ocasiones, la describieran como “versátil y multidimensional”, a la par de mencionar que “confunde, funde en un todo unitario, su persona, el baile y la ficción; la niñez, la adolescencia y la plenitud”. (Carballo, 2003, 377).

Para finalizar esta introducción, se menciona la cercanía de Nellie Campobello con su familia, la cual fue parte primordial para la realización de sus objetivos, como destaca Elena Poniatowska en discusiones que Campobello tuvo con su hermano menor, Carlos Moya:

Nellie cosechó elogios, ramos de flores, tarjetas que proclamaban en francés: *Vous êtes une artiste*, pero el juicio crítico que mejor recuerda es el de su hermano Chaco: Oye Chaco — ¿qué te pareció? — ¡Parecías un caballo en el desierto, corriendo! me contestó. - ¡Aaayyyy, y yo que me creía una mariposa, pero como tenía dos caballos que montaba en las mañanas y en las tardes, no podía salir otra cosa! - . (Poniatowska, 2000, 162)

³⁰ María Esperanza Bofill Ferrer, vedette y actriz de teatro mexicana.

2.1 Contexto de la danza en el país

2.1.1 Difusión de la práctica de la danza

El arte fungió como una plataforma de creación y difusión de la cultura para un país que acababa de pasar una lucha revolucionaria, de tal forma que la danza tomó un lugar dentro de la creación y del tejido social.

Claudia Carbajal, en el artículo *La escuela nacional de danza*, explica que

“durante los años posteriores a la lucha revolucionaria, la identidad mexicana se replanteó a partir de varias perspectivas. Las ceremonias cívicas y los espectáculos públicos fueron lugares importantes desde donde se proyectaron mensajes de unidad nacional a través de ciertos símbolos identitarios que se tomaron de diversas regiones culturales del país.”
(Carbajal, 2017,)

Por lo tanto, dentro de estos espectáculos se tomó en cuenta el baile regional o folclórico, presentado en eventos públicos o gubernamentales como una manera de compartir con el pueblo las ideas del México posrevolucionario.

Los bailes folklóricos fueron fundamentales en esta etapa de la historia mexicana. Desde los años veinte se incrementó su inclusión en las ceremonias cívicas oficiales; eran parte de las actividades que se consideraban “adecuadas” para “aprovechar” el tiempo libre. Los danzantes indígenas y los grupos folklóricos funcionaban de manera independiente.
(Carbajal, 2017,)

Quizá el medio artístico más difundido en la época fueron los murales, como lo describe Elena Poniatowska:

¿Qué hace cuando ha nacido con el nuevo siglo y le toca no sólo el paisaje después de la batalla, sino también el nacimiento del México que emerge de la revolución en donde todo está por hacerse, todo tiene que inventarse, educación y salud, arte y juego, lenguaje y libertad, el amor amoroso de las parejas pares?.

Para las hermanas Campobello, bailar la revolución es parte de esa efervescencia que surge en los veinte y cuya fascinación aún no termina. México se transforma en un imán con el esfuerzo y la magia de su arte.

Los muros de México son frescos en potencia; existen sólo para pintar sobre ellos. La historia se despliega frente a los ojos de los -mexicanos en grandes imágenes que les enseñan su verdadera identidad. No sólo el muralismo es importante, también florecen nuevas formas de vivir y de amar. (Poniatowska, 2000, 177)

A continuación, se profundiza acerca de la interrelación entre la pintura y la danza, en términos de Mary Louise Pratt, catedrática de literatura hispana en la Universidad de Nueva York:

En ambos medios, danza y pintura, se trataba de desarrollar una estética panorámica, inclusiva y de escala monumental. Esta búsqueda implicó otra lucha por la forma, un experimentalismo constante. Por ejemplo, en 1922, el mismo año (o casi) que Roberto Montenegro pintó uno de los primeros murales, *La Fiesta de la Santa Cruz* (es decir, con un tema dancístico), se organizó una “noche mexicana” de baile en el Bosque de Chapultepec: Los espacios del bosque se llenaron de minúsculos escenarios decorados según los cánones del arte popular mexicano en donde se bailaron las danzas regionales. y en el centro del lago, la primera bailarina Cristina Pereda interpretó un ballet con tema nacional. En ambos medios se trataba de recuperar prácticas autóctonas (danzas, música, técnica de fresco), diseminar imágenes visuales de los indígenas, plantear temas nacionales y nacionalistas y crear formas de arte asequibles a números masivos de espectadores. (Pratt, 2004, s/n)

Continuando con Pratt, describe la interdisciplina entre el muralismo y la danza, y la inclusión de la literatura, cuando habla acerca de la novela de Campobello, *Las manos de mamá*:

En términos estéticos, el proyecto dancístico-literario de *Las manos de mamá*³¹ parece ir en contrasentido al proyecto muralista-dancístico que desarrolló Campobello en su famoso Ballet de la Ciudad de México, proyecto igual de olvidado.



Fig. 1. Las hermanas Campobello con un deportista de la época en un campo de beisbol, Circa 1932. Foto: Archivo Alberto Dallal³².

³¹ Se sugirió arriba que la danza improvisada e interrumpida de la madre en *Las manos de mamá* expresa el caos de la sociedad en estado de guerra, y presupone una norma, que sería la danza ritual o coreografiada, forma basada en la estabilidad y la paz. El ballet de masas parecería ejemplificar esa norma, -celebrando la revolución no sólo como restauradora de orden, sino como inauguradora de un nuevo orden democrático. Según los historiadores de la danza, la carrera dancística de Campobello como coreógrafa y directora de la Escuela Nacional de Danza y fundadora del Ballet de la Ciudad de México fue dominada por una fuerte polémica entre un acercamiento desde el ballet clásico y la emergente “danza moderna”.

³² El archivo fotográfico de Alberto Dallal, historiador que en 2005 funda y hasta la fecha coordina la revista electrónica *Imágenes* del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, se encuentra, mayoritariamente, en dicha revista y en la Dirección de Publicaciones y Fomento Editorial de la UNAM.

Si el libro *Las manos de mamá* registra el impacto de la danza en práctica literaria de Campobello, su creación dancística demuestra una interacción transmediática con otra forma artística fundamental en la época posrevolucionaria: el muralismo. (Pratt, 2004).

Si bien la danza se tomaba como un espectáculo popular, surgió la iniciativa de profesionalizarlo en academias subsidiadas por el propio gobierno, dato concreto la Escuela de Plástica y Dinámica, que señala Carbajal.

“En 1931 el bailarín y coreógrafo ruso Hypolit Zybin echó a andar un proyecto para profesionalizar la formación corporal a través de la danza llamado Escuela de Plástica y Dinámica. Dicho proyecto sólo duró unos cuantos meses. Con todo, las autoridades de la Secretaría de Educación Pública (SEP) seguían interesadas en crear una escuela dedicada a la danza.” (Carbajal, 2017, s/n)

2.1.2 Enseñanza de la danza

Ya una vez regresando de Cuba, Nellie Campobello tuvo un acercamiento con la Secretaría de Educación Pública.

Los programas de las escuelas rurales incluían danza regional. A los misioneros también se les encargó la recuperación de danzas tradicionales, un trabajo que los historiadores de danza en México consideran de enorme importancia. En 1930 las bailarinas Nellie y Gloria Campobello regresaron a México después de una estancia exitosísima en Cuba, ya listas para lanzarse profesionalmente en su tierra natal. Nellie ya tenía fama literaria. Su poemario *Yo*, publicado en Cuba, había atraído la atención hasta de García Lorca, Langston Hughes y Lizst Arzubide. Las hermanas entraron como maestras en la Secretaría de Educación Pública y en la sección de música y baile del departamento de Bellas Artes.

No existía una compañía nacional de danza, ni una escuela nacional de danza. “Trabajábamos dentro de un marco puramente escolar y sin la menor pretensión de ir a un profesionalismo. Se nos ofreció danzar en las escuelas y en las colonias

pobres, así como contribuir en actos oficiales o políticos y crear espectáculos escolares en los estadios.” (Carbajal, 2017,)



Fig. 2. Nellie y Gloria Campobello, circa 1932. Foto: Archivo Alberto Dallal.

Las hermanas Campobello admiraban las hazañas de Francisco Villa, quien influyó tanto en sus vidas que después lo plasmaron en sus coreografías, de espíritu fuerte, combativo y de resistencia. En los años veinte, ellas se integraron a diversos grupos de la élite intelectual, tomaron clases de ballet con la profesora Lettie Carroll y debutaron en el Teatro Regis. (Perea, 2016).

Sobre los estudios que realizaron, Poniatowska recoge experiencias de la bailarina junto con su hermana:

Las dos hermanas fueron alumnas de miss Lettie Carroll, a quien mi hermana Kitzia y yo conocimos porque fuimos a sus clases en la colonia Cuauhtémoc. Era una señora alta, de tobillos delgados, que puntuaba el ritmo con un palo de escoba en el suelo.

A las Campobello, miss Carroll las incluyó en el Ballet Carroll Classique, integrado por muchachas estadounidenses que tenían piernas largas, y se presentaron en el teatro Regis en 1927 y en varias festividades de la American Legión. (Poniatowska, 2000, 161)

También hay autores que relatan su relación personal, muy apegada a la profesional, pues tomaron clases de baile a la par, no importando tanto su notoria diferencia de edades:

“Nellie y Gloria eran medias hermanas, la primera diecisiete años mayor que la segunda. Gloria había estudiado danza con Miss Carroll de niña, Nellie a partir de los veintitantos años. Ambas habían bailado juntas en las ceremonias de la SEP y daban clases en la Casa del Estudiante Indígena³³.” (Carbajal, 2017,)

Para el inicio de la década de los treinta, se fundó la Escuela Nacional de Danza, en donde Nellie Campobello fungió de maestra y asesora.

“En 1932 el nuevo Consejo de Bellas Artes inauguró la primera Escuela Nacional de Danza, siguiendo el modelo de las Escuelas de Música y de Pintura, y a base de la propuesta de Nellie y Gloria Campobello.” (Pratt, 2004)

³³ La Casa del Estudiante Indígena, "empresa redentora", como la llamaron sus creadores, "maravilloso experimento psicológico social", como lo calificó el secretario de Educación en la época de Calles, José Manuel Puig Casauranc, se estableció en 1925 y sobrevivió hasta 1932, cuando fue sustituida por los internados indígenas. (Loyo, 1996. 104).



Fig. 3. Nellie Campobello con sus alumnas, circa 1937. Foto: Archivo de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello.

La determinación de Nellie, sus numerosas amistades, artistas e intelectuales y su conocimiento de la danza, le consiguieron la dirección de la escuela en 1937. La dirección a su cargo marcó un antes y un después en el campo de la danza escénica porque se hizo valer ante otros gremios. Permitió así que los bailarines profesionales fueran reconocidos para tomar las decisiones que competían a sus campos de acción. (Carbajal, 2017, s/n)

Aun trabajando juntas, Nellie Campobello destacaba por su talento y entrega, además de una habilidad sobresaliente.

Gloria, bonita pero muy bonita, era hija de otro marido de la mamá, pero la verdaderamente guapa y de gran personalidad era Nellie, que además hacía el papel de hombre cuando ambas bailaban y le quedaba

estupendamente el atuendo charro con los pantalones negros y el sombrero galoneado de plata». (Poniatowska, 2000, 185)



Fig. 4. Las hermanas Nellie y Gloria Campobello bailando el “Jarabe tapatío” en un campo de beisbol, Circa 1932. Foto: Archivo Alberto Dallal.

El académico de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, Alberto Perea, relata que Campobello tuvo apoyo de artistas como José Clemente Orozco equipara llevar a cabo algunas escenografías para sus espectáculos:

Nellie contactó con figuras como Felipe Segura, con quien inició el proyecto de crear una escuela nacional de danza. Sin contar con una educación formal, Nellie alternó el ballet con la literatura, sin dejar de lado su trabajo como escenógrafa, en el que involucró a pintores como José Clemente Orozco. (Perea, 2016).

Pratt asegura que hubo otro artista que apoyó las ambiciones de las Campobello;

“Las hermanas Campobello contaban entre sus colaboradores en el mundo del arte dos figuras reconocidas: el escritor Martín Luis Guzmán y José Clemente Orozco”³⁴. (Pratt, 2004)



Fig. 5. *Ballet simbólico revolucionario de masas 30-30* en el Estadio Nacional, circa 1935. Foto: Archivo de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello.

De esta manera Nellie Campobello se hace de un lugar en la práctica artística de México, dejando un valioso legado.

Sus alumnos las miran con atención. Las dos hermanas exhiben su talento y su conocimiento de las danzas de México. Nellie y Gloria bailan en su Escuela Nacional de Danza, giran sus faldas como corolas, desde arriba parecen enormes flores, dalias mexicanas formadas por docenas de pétalos-enaguas. Ahora un baile de Jalisco. (Poniatowska, 2000, 159)

³⁴ Sobre ello, Poniatowska escribe: “José Clemente Orozco, el mayor de los Tres Grandes. Orozco que sólo contaba con su brazo derecho porque el izquierdo se lo había volado una carga de dinamita fue uno de los máximos personajes del llamado Renacimiento Mexicano. Era un hombre airado, colérico, secreto, y se enamoró de Gloriecita, como la llamaba Nellie, y por eso ilustró el libro de la hermana mayor y también hizo una infinidad de telones de fondo para las danzas de Nellie y Gloria Campobello en su Escuela Nacional de Danza.” (Poniatowska, 2000, 171)

Es así como al final de la década de 1930 la Escuela Nacional de Danza se erigió y consolidó como la institución dancística por excelencia con el apoyo cardenista tras una serie de pugnas de poder que empujaron a Nellie Campobello a ser la cara y el bastión de ésta por más de cuarenta años.

“La Escuela Nacional de Danza institucionalizó una sociedad gremial organizada bajo una asociación de personas con objetivos comunes relacionados con su quehacer laboral y educativo. Como escuela, fue la primera que tuvo la facultad de expedir títulos oficiales y fue reconocida como la representante por excelencia de México cuando se le otorgó el título de Nacional.” (Carbajal, 2015)

Sintetizando los intereses dentro de la danza de Nellie Campobello, Pratt recopila lo siguiente:

Opositora de la danza moderna³⁵, Campobello y su talentosa hermana Gloria crearon una dancística original y única que fusionaba ballet clásico, baile indígena, la temática nacionalista en espectáculos para un público masivo. Su dogmático rechazo de las corrientes “modernas” causó finalmente la marginación total de Campobello del escenario dancístico mexicano. Muchos bailarines abandonaron su escuela por causa de la rigidez del programa y las exigencias excesivas. La creatividad, improvisación e individualidad que se denota en *Las manos de mamá* fue cambiada en el escenario por Nellie Campobello. La “batalla por la forma” notada en su texto fue también, parece, una batalla entre las enormes fuerzas creativas de Campobello misma. (Pratt, 2004)

2.2 Gestualidades en la danza

“Esa mujer de porte real que atraviesa el aire con los brazos en alto, se llama Nellie Campobello; esa mujer de pelo jalado hacia atrás, que estira su cuello y señala el rumbo con el dedo del pie derecho, es Nellie Campobello; esa mujer que desafía la gravedad y se eleva al cielo es Nellie Campobello.”

Elena Poniatowska, *Las siete cabritas*. 2000. 159.

³⁵ Exponentes como Martha Graham y, en México, Ana Sokolow y Waldeen.

“En el ámbito intelectual, la danza puede utilizarse como medio de conocimiento de aspectos históricos, sociales, culturales y artísticos. En el ejercicio físico, la mente suele dirigir el movimiento, en la danza, el movimiento estimula la actividad de la mente. El aprendizaje de la danza moderna ha de basarse en el conocimiento del poder estimulante que ejercita el movimiento sobre las actividades mentales.” (Laban, 1978, p. 34).

A la vez, hay varios elementos que pueden constituir a la danza, entre ellos la gestualidad, como lo comenta Vicente Gregorio:

“McCarthy define un concepto global y transversal en el que la danza permite la aproximación y el aprendizaje de los múltiples elementos que la constituyen y viceversa. Propone las siguientes secciones de trabajo interrelacionadas: el contexto (histórico-social-cultural), la finalidad, la ubicación, la expresión gestual, la forma, la interacción de los bailarines, el estilo de movimiento, el vestuario, los utensilios y complementos, el lenguaje y el acompañamiento musical.” (Gregorio, 2010)

Para definir gestualidad y, más específicamente, su aplicación en la danza, se tomará la definición de Adriana Guzmán, citada por Ludmila González Cerulli en el artículo *La gestualidad: una parte fundamental en el aprendizaje y la práctica de la danza clásica*, de 2017, para la revista *Revol*:

“La gestualidad es, según la bailarina y antropóloga Adriana Guzmán un sistema de comunicación que posee los elementos necesarios para la codificación y decodificación de las acciones expresivas- o más bien- gestos.

Cuando los estudiantes practican la danza clásica por primera vez, al carecer de sus bases conceptuales y de su código, tienen dificultades para liderar sus propios cuerpos y suelen desconocer sus desaciertos.” (González Cerulli, 2017).

Por ello es que Elena Poniatowska toma a Nellie Campobello como referente, por la manera de explicar la danza desde la perspectiva de la propia naturaleza:

La forma de caminar del mestizo es graciosa y concisa. Nellie ríe mientras taconeas. Bueno, los mayas no son tan altos como yo, así que hay una razón biológica para que los «tempos» de su baile y sus pasos sean cortos, ligeros y animados. (Poniatowska, 2000, 159)

Gregorio Nicolás, en *El valor pedagógico de la danza*, destaca dos componentes o ejes esenciales de la gestualidad en la danza: el motriz y el expresivo. Define la danza como “movimiento humano”, entendido éste como el conjunto de acciones físicas que se desarrollan en un contexto biológico, psicológico, social y cultural determinado.

Es un movimiento que tiene unas características propias y se articula en un espacio, tiempo y cadencia rítmica concretos. “Junto a este componente motriz, la danza es expresión, comunicación o representación, que se basa en la gestualidad corporal y otros elementos secundarios como pueden ser las características de los bailarines (edad, sexo, físico), el entorno visual (escenario, vestuario, iluminación, objetos) y los elementos sonoros (música, ruidos y sonidos).” (Gregorio, 2010)

Al mencionarse la comunicación se abre otra perspectiva por abordar, la danza como medio de expresión, como Gisela Canepa Koch, en *Danza, identidad y modernidad en los andes*, lo expresa:

“No solamente se trata de discursos pertenecientes a sectores distintos de una misma sociedad, sino que ambos constituyen diferentes medios de comunicación, cuya naturaleza ha dado lugar a la transmisión de mensajes también diferentes.” (Canepa, 1998).

Según la premisa "el medio es el mensaje" que establece Marshall McLuhan (1974), “el discurso oral y gestual, por un lado, y el escrito, por el otro, caracterizan sociedades que se rigen por contenidos ideológicos y cosmovisiones distintas.” (Canepa, 1998).

Complementando con la descripción de Ludmila González Cerulli: “compruebo que los gestos asimilan estos rasgos- “naturales”- cuando se alcanza la unicidad y se rompe la fragmentación antropológica mente-cuerpo.” (González, 2017)

Para Nellie Campobello la danza no sólo fue comunicación, sino una labor y una necesidad del ser humano:

Cuando vio que escribía en el vacío, decidió retirarse y entregarse a la danza que es una de las grandes dinámicas redentoras de la vida, al aliento del grand jetté que hace que el hombre o la mujer vuelen sobre el escenario. El movimiento nos salva y saca a flote al jaguar que traemos dentro, que ella sólo pudo domesticar en dos libros y que después soltó, flexible y líquido, en el escenario, para que desde allá arriba tirara el zarpazo de su energía y bailara todo lo que no había escrito. (Poniatowska, 2000, 175)

Gisela Canepa, profesora principal del departamento de Ciencias Sociales de la Pontificia Universidad Católica del Perú también destaca el ámbito de la comunicación, pero esta vez en cuanto al discurso y contenido que posee la gestualidad en la danza:

Modernidad y tradición implican dos tipos de discurso sobre el mundo; uno escrito y el otro oral-gestual. Cada uno destinado a elaborar imágenes de los miembros de la sociedad y de las identidades sociales, de distinta manera. El discurso tradicional no implica la ausencia de cambios, por el contrario, precisamente con discursos orales y gestuales es que el hombre ha sabido construir su identidad, y redefinirla sega las nuevas circunstancias que se le han ido presentando. (Canepa, 1998).

Por ende, la gestualidad ayudará, como se ha mencionado con anterioridad, al fortalecimiento social, cosa que apunta concretamente González Cerulli, preguntándose “de qué modo la gestualidad -en tanto código social y expresivo de este campo- se reveló como uno de los aspectos fundamentales en este

proceso. Para ello, fue necesario establecer el contexto de surgimiento de la gestualidad propuesta por esta técnica.” (González, 2017).

Por ello Nellie Campobello hizo de la danza como un recordatorio de su niñez y un medio de expresión, buscando el mejoramiento constante. Así lo redacta Elena Poniatowska:

Nellie y su hermana Gloriecita coleccionan coreografías, brazos y piernas, los pasos de su madre sobre la tierra, su madre: la figura esencial de su vida: «Nos dio las canciones y su danza de pasos bordados para nosotros». «Mamá, baila para mí, canta, dame tu voz... Quiero verte bordar tu eterna danza para mí». «Mamá, vuelve la cabeza. Sonríe como lo hiciste antes, girando con el viento como una amapola roja que deja caer sus pétalos». (Poniatowska, 2000, 181)

En esta búsqueda de perfeccionamiento, la danza va mutando como la misma sociedad, siendo reflejo de sus necesidades y de sus virtudes, así lo describe Canepa, hablando sobre la transmisión de contenidos en el baile:

“La danza como discurso gestual no establece una identidad unívoca, ni acabada, sino una identidad en transformación y redefinición periódicas, motivo por el cual necesita de un contexto ritual. El contenido transmitido mediante este discurso gestual necesita, pues, de la práctica ritual para ser actualizado. En este sentido, la danza debe ser entendida como un discurso mítico sobre la realidad y constituye una forma de comunicación que por su naturaleza misma ha permitido la continuidad de una manera mítica, es decir, totalizadora, de ver el mundo.” (Canepa, 1998).

Poniatowska describe la gestualidad de Campobello, cuando la define como la autoridad con respecto a cuestiones dancísticas:

Debes hacer que tu cuerpo hable, darle más significado, cada uno de tus movimientos. Nellie es la autoridad, la voz suprema. Se avienta. Éste es su momento. Los músculos de sus piernas y brazos se alargan, se tienden

como ramas en el aire. Son una forma más rápida de expresión que la escritura y tienen una respuesta inmediata.

Apretados contra los muros, sus admirativos discípulos la contemplan. Los mexicanos son silenciosos, desconfiados, me refiero a los que viven en la ciudad. La manera en que caminan es su verdadera expresión. Las dos hermanas ahora enseñan ritmos mayas. Den pasos más cortos y más fuertes. (Poniatowska, 2000, 159)

El discurso gestual de la danza, en este sentido, puede ser definido como tradicional en la medida que apela a formas de comunicación míticas y rituales, y mientras que “la incorporación de elementos nuevos está subordinada a la exigencia del ritual para la construcción de una identidad en transformación.” (Canepa, 1998).

Como cierre de este apartado, se pueden incluir las palabras del periodista mexicano Fernando Benítez sobre Nellie Campobello: citadas por Alberto Dallal en *La danza en México en el siglo XX*:

“Nellie posee una segunda naturaleza rítmica, un certero instinto que la lleva a descifrar la mímica del baile y a comprender su velado sentido, una ternura y un amor que la hacen sentir nuestras danzas e interpretarlas como ninguna artista las ha interpretado y sentido.” (Dallal, 1994, 102).

2.3 Legado de la bailarina y coreógrafa

“Mi danza, erguida en los estadios,
sigue el ritmo majestuoso
de los vales mexicanos”.

Nellie Campobello

Elena Poniatowska. *Las siete cabritas*. 2000. 165.

El mayor legado de Nellie Campobello fue dejar registro de la danza en México, pues junto con su hermana Gloria, escribió *Ritmos indígenas de México*, texto de 1940 que recopila las danzas tradicionales en diferentes regiones del país. Gracias a sus viajes lograron conocer los diferentes poblados y sus rituales y expresiones.

Nellie y Gloria Campobello recorrieron México de un extremo al otro coleccionando ritmos indígenas. Los indios a los que más quisieron fueron los tarahumaras porque las hermanas provenían del norte. Viajaron a los pueblos para asistir a las fiestas de los santos patronos y cuando no las hubo se sentaron en el zócalo a mirar. (Poniatowska, 2000,159)

Describió, de una forma clara y concisa, el movimiento del mexicano, dependiendo la región en que este hubiera nacido o se criara:

Hacían apuntes, anotaron pasos, recogieron giros musicales. De sus notas nacen palabras en movimiento: El mexicano escriben camina con todo de su cuerpo sobre sus talones como el yucateco, pero a diferencia de él, no estira su cuerpo hacia arriba. ni lo echa para atrás. Al contrario, se inclina hacia delante, aunque no tanto como el indio de Michoacán. Con sus ojos siempre fijos en el suelo y sus brazos pegados al cuerpo, da la impresión de abrazarse a sí mismo (Poniatowska, 2000, 159)

Siendo una mujer comprometida con la nación y la danza prehispánica, aseveró: “La danza indígena es la más clara expresión de México”. Nellie Campobello es

una de las fundadoras de la Escuela Nacional de Danza, la cual dirigió a partir de 1937.

Al profundizar en la cultura mexicana, Nellie Campobello revela su capacidad creadora, la fuerza de su gran país.

Aún con esto, sus aspiraciones son puramente artísticas. Elena Poniatowska lo describe de la siguiente manera:

Nellie no es una activista, no tiene ambición política (la revolución la curó de espantos de una vez por todas), ni desea más honores que los que se le escatiman. Si en la época de Miguel Alemán la cubren de joyas, no le reconocen méritos literarios. Nellie, entonces, se ciñe a su arte: danza y literatura, literatura y danza; la danza macabra de la revolución junto a la danza que debería ser creada en nuestro país, la que integra múltiples y diferentes aspectos, danza popular cuyos taconazos deberían ser parte de los bailes académicos para reforzar la identidad del país con los pasos que vienen de todas partes y les hablan a los mexicanos de las zandungas y las Adelitas, los ritmos y los decires, los ayayays que gimen al compás de las cuerdas de la guitarra. (Poniatowska, 2000, 181)

En la vejez, Campobello fue secuestrada por una ex alumna de la Escuela Nacional de Danza, que había dirigido desde 1937 hasta 1984, para beneficiarse de su pensión. Muere sin que nadie lo supiese un 9 de julio de 1986. Fue enterrada en una tumba junto con otros cuerpos y el hecho es ocultado durante trece años.

En México dejó de sonreír y al lado de la incansable Raquel Peguero no tuvo reposo hasta lograr capturar al siniestro Claudio Cifuentes, el esposo de Cristina Belmont, alumna de Nellie en la Escuela Nacional de Danza, quien se permitió secuestrarla y enterrarla, sin avisarle a nadie, en una fosa sencilla en el municipio de Progreso Obregón, Hidalgo, con las siglas Srita. NC FML, 9 de julio de 1986, la tumba sin sosiego de Francisca Ernestina

Moya Luna, conocida por sus familiares y amigos como Nellie Campobello. (Poniatowska, 2000, 187)

Acerca de su desaparición y posterior muerte, Poniatowska añade:

Sin embargo, a Nellie, familiarizada hasta la exacerbación con la muerte, le escamotearon la suya propia y no pudo disfrutarla como disfrutó la de los revolucionarios bajo su ventana. Nellie finalmente es localizada en 1986, en Hidalgo, gracias a los esfuerzos de Irene Matthews, Raquel Peguero, Felipe Segura y representantes de la Comisión de Derechos Humanos, en una tumba en la que hay otros tres cadáveres, al encontrar un certificado de defunción firmado por su secuestrador, marcado por una cruz y dos tandas de iniciales: una, las de su verdadero nombre, Francisca Luna, y otra, las de Nellie Campobello, nombre que ella se inventó. Simplemente se esfumó en el aire ¿Quién se responsabilizó de ella? ¿Qué fue de su herencia? ¿Quién se apropió de lo que Orozco pintó para la Escuela Nacional de Danza, telones de fondo, paneles de teatro, cuadros, dibujos, apuntes del natural, y de los joyeros llenos de alhajas valiosas, el mobiliario y los vestuarios? (Poniatowska, 2000, 182)

En 2014, Oswaldo Estrada escribe en *Ser mujer y estar presente disidencias de género en la literatura mexicana contemporánea*, que “en diciembre de 1998 finalmente se exhumaron los restos de Nellie Campobello del Panteón Dolores de Progreso de Obregón, en Hidalgo, y en 1999 se trasladaron a una tumba con su nombre en su ciudad natal, Villa de Ocampo, Durango. Pero sus secuestradores, María Cristina Belmont Aguilar y Claudio Cifuentes Figueroa siguen sin castigo por haberla privado de su libertad.” (Estrada, 2014).

Más adelante se le rindió un homenaje póstumo renombrando la institución como Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello, en memoria de estos personajes históricos. “En 2006 su programa de estudios Profesional en Educación Dancística se validó como licenciatura. Actualmente cuenta con tres

especialidades: orientación en danza española, en danza folclórica mexicana, y en danza contemporánea, con un total de 168 alumnos inscritos”. (Carbajal, 2015).

Lo que Nellie jamás previó es que ella no moriría, nadie se detendría en su lecho de agonía, no encontraría espacio alguno sobre la tierra, ningún sepulturero, nadie reclamaría su cuerpo. En su muerte hay tanta barbarie como la hubo en la revolución (Poniatowska, 2000, 186)

Nellie Campobello le comentó a Emmanuel Carballo:

Amar al pueblo no es sólo gritar con él en fiestas patrias, ni hacer gala de hombría besando una calavera de azúcar, ni rayar un caballo, ni deglutir de un sorbo media botella de tequila. Amar a nuestro pueblo es enseñarle el abecedario, orientarlo hacia las cosas bellas, por ejemplo, hacia el respeto a la vida, a su propia vida y, claro está, a la vida de los demás: enseñarle cuáles son sus derechos y cómo conquistar estos derechos.

En fin, enseñarle con la verdad, con el ejemplo, ejemplo que nos han legado los grandes mexicanos, esos ilustres mexicanos a los cuales no se les hace justicia. (Poniatowska, 2000, 190)



Fig.6. Nellie Campobello en el acto en que recibió la Medalla al Mérito del Instituto Nacional de Bellas Artes. La felicita Ana Mérida, revista *Tiempo*, 15 de abril de 1963. Foto: Juan Guzmán.

Archivo Alberto Dallal.

Elena Poniatowska: Intérprete

La danza de Nellie Campobello es descrita, como ya se ha visto, por Elena Poniatowska, hablando sobre sus movimientos y cadencia.

Si bien Poniatowska es la intérprete de la narratividad corporal de Campobello, finalmente denota una representación, que es la crónica descrita por la autora mexicana sobre la vida y obra de la bailarina.

Esta superposición de disciplinas, danza y música constituye una edificación de la realidad, cuestión que Peirce señala puntualmente: “la razón del significado reside en la construcción permanente de una realidad que se resiste a ser construida.” (Pérez. 1988, 33).

Georgina Alcántara, del Centro Nacional de las Artes, lo describe de la siguiente manera: “en mi opinión, la necesidad de comprender las problemáticas de la danza, las concepciones, las definiciones, los estilos, no debiera ser sólo objeto de una revisión histórica, sino de una revisión paradigmática. Me refiero a la meta-organización en ejes que definen la complejización de los sucesos y sus conceptualizaciones, en función de los discursos que los atraviesan y construyen, en función de una postura explícita sobre el acto de generar las teorías y los enfoques que dan lugar a la realidad, en el sentido peirceano del término”. (Alcántara, 2010).

Para concluir, la crónica de Poniatowska busca una interrelación entre disciplinas, para de esta manera construir nuevo conocimiento sobre el ya cimentado. Bajo la perspectiva de Morris, podría hablarse de la pragmática y su uso en este caso particular.

Es decir, que Nellie Campobello y su danza en específico, son un objeto que se vuelve signo al ser interpretado por Poniatowska, gracias a su narración a manera de crónica, dando paso a la posible existencia de un interpretante, en este caso, la presente investigación, por lo que la hipótesis de este trabajo está siendo comprobada.

Capítulo 3

Pita Amor por Elena Poniatowska

Pita Amor fue una reconocida escritora y poeta mexicana, cuya descendencia de la aristocracia europea de la época facilitó algunos aspectos para difundir su obra en el medio cultural mexicano.

Guadalupe Teresa Amor Schmidtlein nació el 30 de mayo de 1918 en la Ciudad de México. Fue una niña privilegiada, la séptima de siete Amores, hijos de Emmanuel Amor y Carolina Schmidtlein³⁶. (Poniatowska, 2000, 37)

Su cercanía con la alta sociedad mexicana no fue factor para evitar la pérdida de la solvencia económica de la familia Amor, por lo que Guadalupe, a diferencia de sus hermanos, fue educada en un entorno reservado, pero con una desmedida atención como compensación por las carencias, así fue como comenzó desde temprana edad a reconocerse como el centro de atención.

Como todas las familias porfiristas, los Amor Schmidtlein se vieron obligados a abandonar sus haciendas, perseguidos por la Revolución, para llegar a la ciudad de México a principios de siglo sin olvidar jamás su pasado aristocrático, aunque muy pronto vinieron a menos. (Poniatowska, 2000, 39)

Así, al ser la menor, no realizó estudios formales pues sus padres no consideraron necesario impartir una disciplina como al resto de los hermanos.

De niña, en su casa de la calle de Abraham González³⁷, nunca aprendió lo que sus hermanas sabían a la perfección: las buenas maneras; el francés lo

³⁶ Emmanuel Amor Subervielle y Carolina Schmidtlein García Teruel, ambos pertenecientes a la alta sociedad mexicana y porfirista.

³⁷ La propia Poniatowska escribe sobre la infancia de Guadalupe Amor: "Liverpool, Berlín, Londres, Varsovia, Hamburgo, Milán, Florencia, París, Versalles, Niza la vieron envejecer y enloquecer. Quizá Pita buscaba sus antiguas querencias en los oscuros departamentos de la colonia Juárez,

habló por encimita, el inglés también. Nunca la obligaron a hacer lo que no quería. Para ella no hubo disciplina, sólo pasteles. Nadie le puso el alto a la cantidad de maldades que se le ocurrían.

Aprendió muy pronto a obligar a todas las miradas a converger en ella, a todos los oídos a escuchar hasta el más nimio de sus propósitos o de sus despropósitos. (Poniatowska, 2000, 38)

Fue así como creció con desmedido amor propio, volviéndose megalómana y sólo reconociéndose a sí misma como centro de todo. Michael Schuessler, en su *Undécima musa*, (1955), recopila algunas de las sentencias con que la poeta se define: "Cuan verdaderas son sus palabras: 'estoy llena de vanidad, de amor a mí misma'. Y se piensa inmediatamente en su frase: "He vivido mucho, pero he cavilado mucho más..." (Schuessler, 1995)

La vanidad que menciona anteriormente no sólo debería entenderse como meramente física, sino a la vez intelectual y de una conciencia superior en el espíritu. Es por ello por lo que fue su propia adoración:

Elena, una de los dos Amor que viven, me contó también que Pita se encantaba viéndose en el espejo durante horas y hasta hace poco preguntaba con su voz de barítono: "¿Cómo me veo? Divina, ¿verdad?".

Su exhibicionismo, la adoración por sí misma, por su cuerpo, y el exagerado cuidado que tuvo de su persona durante su adolescencia, su juventud y los primeros años de su madurez fueron vox populi. "Nunca me he puesto un vestido más de dos veces", presumía. (Poniatowska, 2000, 37)

puesto que ella nació en la calle de Abraham González 66 y luego vivió en la de Génova. Perdió la vista, la operaron de los ojos y desde entonces Pita anduvo con lentes de fondo de botella y bastón". (Poniatowska, 2000, 36)

Gracias a esta convicción propia, llegó a tener un séquito de admiradores que aceptaba sus tratos y desplantes, así que no se vio en la necesidad de modificar su conducta, como lo explica Elena Poniatowska:

Imperiosa, ella se lo exigía a gritos y ellos, azorados, hacían su santa voluntad. A Pita siempre le costó adaptarse al mundo, siempre fue la voz que se aísla en la unidad del coro, en el seno familiar, entre sus cinco hermanas y su hermano Chepe, en el Colegio de las Damas del Sagrado Corazón, en Monterrey, que no aguantó y en donde no la aguantaron. (Poniatowska, 2000, 41)

De allí, por la vía corta, tomó el mundo por asalto. Centro y Sudamérica, España y el resto de Europa, celebraron su obra y su presencia. Las principales editoriales de lengua española la publicaron. “A mí me enajenaba saberme difundida por el mundo.” (Fernández, 2012, 4)

Su pasión por las letras clásicas, su afán de no trabajar y su ensimismamiento la llevó a ser un personaje reconocido en la sociedad mexicana de la época, más aún cuando se dedicó a escribir poemas e incluso cuentos.

Pita Amor fue una de las figuras más ruidosas de los cuarenta y los cincuenta. Durante veinte años, desde la salida de su primer libro en 1946, atrajo la atención de un público cada vez más numeroso. (Poniatowska, 2000, 43)

“Nada tengo que ver con lo que siento / Soy cómplice infeliz de algo más alto”.

Con estos versos Pita Amor afirma, y a la vez, niega su papel en los mismos poemas que crea su pluma “celestes e infernales”. (Shuessler, 2009, 289)

De esta manera Shuessler indica cómo ella se piensa parte de algo superior, como más adelante también se tratará en esta investigación. A la vez, Elvira García, periodista de *Proceso*, logra entrevistar a la artista y describe su encuentro de la siguiente manera: “una gruesa e impenetrable puerta de silencio impide

llegar hasta ella, penetrar en su intimidad, hablar de su persona, de su vida; un bloqueo mental, intencional, separa la Pita del pasado con la de hoy” (García, 1977)

Y es que, para Génesis Márquez, el caso de Guadalupe Amor en la poesía mexicana es particular, pues “su vida más cercana al escándalo que a la paz y a la contemplación, revela un carácter contradictorio en ella, rasgo definitivo de su poesía”. El mito de Pita Amor sólo es posible de diluirse cuando el lector se vuelca a descifrar su poesía, testimonio angustioso del devaneo moderno en el que se encuentra el hombre entre espiritualidad y ciencia. (Márquez, 2012)

Shuessler menciona, en su artículo *Guadalupe Amor y la creación/destrucción del sujeto poético femenino*, a Pita Amor como una artista que no ha tenido un papel preponderante en la historia mexicana, pero no por ello aminora su calidad en la creación poética.

“Pita sí pertenece al grupo de los “excluidos” de la historia porque su obra ha sido sistemáticamente excluida, ninguneada, ignorada y hasta reprendida, por los llamados dueños de la cultura en México.” (Schuessler, 2009, 289)

3.1 Contexto

A inicios del siglo XX y después de la Revolución Mexicana, el futuro de las artes del país era incierto. Es por esto por lo que surgió un grupo de jóvenes que, a través de la revista *Contemporáneos*³⁸, difundieron de a poco la cultura y acercaron a las masas ámbitos como la poesía o la pintura.

“En torno a la Secretaría de Educación Pública iniciada por Vasconcelos, y con el apoyo de Alfonso Reyes, varios jóvenes escritores formaron lo que se conocería como el grupo de los Contemporáneos” (debido al nombre de la revista que los reunía). Estos jóvenes estaban atentos a la cultura francesa y estadounidense, la cual hicieron permear en distintos ámbitos.

³⁸ Con fondos del doctor Bernardo Gastélum.

En el grupo se contaba con Carlos Pellicer, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, José Gorostiza y Gilberto Owen.” (Valdivia, 2016, 43)

A la par existió también un grupo de literatos, poetas y narradores, quienes, continuando con Valdivia, “también vinculados con el nuevo régimen revolucionario, pero radicales en política y en poesía, formaron el grupo del Estridentismo, verdadera vanguardia, análoga de las vanguardias europeas de ese momento.” (Valdivia, 2016, 44)

Junto con publicar sus obras y difundir lo que ocurría en las artes en México, también se dieron a la tarea de recopilar algunos de los poemas y pinturas que eran más representativos para el país. De igual modo concentraron sus carreras en los medios y el periodismo e, incluso, en la diplomacia. Hay una diversidad de estilos y expresiones, aunque todas ellas coinciden en buscar una renovación de la poesía nacional.

En la etapa posrevolucionaria, el papel de la mujer se hizo presente en la creación artística consecuencias de la integración a una expresión nacional abierta y creciente, “comenzando por autoras como Rosario Castellanos, Concha Urquiza, Pita Amor, Dolores Castro, Emma Godoy, Enriqueta Ochoa, y una gama diversa y nutrida de escritoras que han enriquecido ya con varias generaciones exitosas la poesía mexicana.” (Valdivia, 2016, 49)

Es en este contexto donde toma lugar la obra de Guadalupe Amor, quien decide comenzar a escribir e interactuar con la sociedad mexicana y sus grupos de cultura, por lo que los nombres anteriormente mencionados serán parte fundamental de su desarrollo y panorama artístico.

El crítico Roberto Fernández Sepúlveda afirma que “la poeta Guadalupe (Pita) Amor empezó algo tarde. A la nada tierna edad de veinticinco años.” (Fernández, 2012)

Retomando *La undécima musa*, de Shuessler, éste describe uno de los encuentros que tuvo con Pita Amor, y cómo ella llegó a la conclusión de que la única escapatoria que encontraba para su tedio fue la de tomar cualquier objeto y escribir de una manera intempestiva:

En 'Confidencia de la autora' de sus Poesías completas, Pita describe su primer encuentro con la creación poética como una revelación extraordinaria y casi milagrosa: "Un día, no sé cómo, ya no puedo recordar por qué, cansada de oír cumplidos de mi bonita cara, desesperada de cargar mi vacío, movida por un impulso superior, yo, que no tenía cultura ni noción de lo que era la poesía, tomé un lápiz, el único a la mano; el que servía para pintarme las cejas. Y en un pedazo de papel, empecé a escribir mis primeros renglones: "Casa redonda tenía de redonda soledad" (Schuessler, 1995, 89)

A la par de su poesía escribió, como ya se ha dicho, algunos cuentos, recopilados en un libro breve. Esto lo afirma Beatriz Espejo: "En 1959, el Fondo de Cultura Económica sacó su único libro de cuentos, *Galería de títeres*³⁹ compuesto por cuarenta textos de pocas páginas." (Espejo, 2009, 31). Tal como Pita Amor dijo en entrevista para Roberto Fernández Sepúlveda, "el único mal que padezco es el de ansiar escribir y escribir". (Fernández, 2012, 5)

Beatriz Espejo desglosa el estilo que utiliza Pita Amor con respecto a escritura, la que se verá reflejada en el resto de su obra: "El cuidado del estilo, el ahorro de palabras y el respeto por la página revelan su cercanía con Juan José Arreola a

³⁹ Quizá germinó esta serie cuando Pita compraba en una miscelánea títeres fabricados en Guanajuato vestidos de manta y con caritas de barro coloridas. Los escogía cuidadosamente, pasaba horas viéndolos antes de elegirlos, y ansiaba tener todos los que colgaban de un alambre que atravesaba el pequeño establecimiento. En 1957 Guadalupe dio a conocer su novela *Yo soy mi casa*, de 350 páginas. Como decía anteriormente, con el mismo título de su primer poemario; pero si en el otro caso aludía a cuestionamientos ontológicos, en éste literalmente alude al lugar que la marcó para siempre. (Espejo, 2009, 34)

quien por entonces había tomado como maestro. Los personajes son generalmente femeninos, usó estructuras lineales. Le dio importancia a principios y remates atinados. Se preocupó poco por encontrar los tres pasos básicos ortodoxos y por darle tensión al clímax, cosa que acerca estos relatos a la estampa.” (Espejo, 2009, 32)

Es de esta manera como Pita Amor utiliza la literatura para expresar sus anhelos y preocupaciones, pero jamás dejando de lado que ella es la portadora de dichas ideas, como lo demuestra Mireya Jaimes Freyre, quien afirma que, al escribir, la autora de *Yo soy mi casa* “le llena de detalles que nos traen continuamente a la mente a la autora, la autora siempre, tratando de ponerse por encima de su obra, de hacer ver que es ella quien la ha escrito.” (Jaimes, 1953, 134)

A la vez, Elena Poniatowska relata en su crónica de *Las siete cabritas* cómo la poetisa se envolvía en un ambiente al leer sus libros en público y reuniones entre amigos:

Pita Amor en su casa de Duero⁴⁰, que fue decorando de acuerdo con sus libros. Cuando escribió *Polvo*, tizó muros y techo, todo en su casa se volvió gris: gris la alfombra, grises las cortinas, gris el satín con el que forró sus sillones, grises los manteles. (Poniatowska, 2000, 43)

Cuando apareció *Otro libro de amor*, grandes cretonas floreadas y chintz de colores a la *house amp garden* cubrieron sala y recámara; la casa se llenó de ramajes, la alfombra se convirtió en pasto verde y siempre había agua en los floreros. (Poniatowska, 2000, 43)

Quizá uno de los máximos logros de Pita Amor fue haber escrito sus *Décimas a Dios*, las cuales buscaban respuestas a planteamientos metafísicos que se proponía la artista. “Poco después encontraremos en toda la obra que entre Dios y Guadalupe Amor (por supuesto nosotros, los demás mortales, no entramos en la cuenta) es Guadalupe Amor el ser más importante.” (Jaimes, 1953, 134)

⁴⁰ Río *Durero*, en la Colonia Cuauhtémoc.

Dios, invención admirable
hecha de ansiedad humana
y de esencia tan arcana
que se vuelve impenetrable.
¿Por qué no eres tú palpable
para el soberbio que vio?
¿Por qué me dices que no
cuando te pido que vengas?
Dios mío, no te detengas,
o ¿quieres que vaya yo?

De manera similar a sus dos libros anteriores, presentó sus *Décimas a Dios* en presencia de amigos y conocidos, rodeada también de obras de arte para las que ella misma había sido la modelo.

Con *Décimas a Dios*, la casa de Pita adquirió un aspecto sobrio, levemente angustiado; surgieron los cirios, los candelabros coloniales que alumbraban en la penumbra los grandes retratos de Pita: el de Roberto Montenegro, los dos o tres de Diego Rivera (una hermosa carita redonda), el de Gustavo Montoya, el de Cordelia Urueta, el de Juan Soriano, el atrevidísimo desnudo de Raúl Anguiano que la muestra sentada con las piernas abiertas, el precioso dibujo a lápiz de Antonio Peláez, el de Enrique Asúnsolo. (Poniatowska, 2000, 44)

Ella era consciente de la profundidad de su pensamiento, y se reconocía como una artista capaz de explorar los campos más escabrosos dentro de la poesía. En la introducción de su libro intitulado *A mí me ha dado en escribir sonetos*, de 1981, Pita Amor explica que “curiosamente, siendo mi pensamiento así de ordenado, las convulsiones, las circunvoluciones, los estremecimientos de mi sangre, son opuestos a la lucidez de mi entendimiento. Por eso tal vez logro en algún soneto, o

en veinte, mezclar en una forma perfecta, mi infernal mecanismo sanguíneo, con mi diáfano pensamiento” (Shuessler, 1995, 292)

La muerte es otro tema presente en la trayectoria artística de Pita Amor, y deja nota de ello en *Mis crímenes* (1986), en donde se acusa de haber matado a su madre por los incontables disgustos que le había causado.

En 1946 cuando falleció su madre, doña Carolina Schmidlein de Amor, Pita, obsesiva, se sintió responsable de su muerte⁴¹:

Mi madre me dio la vida
y yo a mi madre maté.
De penas la aniquilé.
Mi madre ya está dormida.
Yo estoy viva dividida,
mi crimen sola lo sé
llevo su muerte escondida
en mi memoria remota.
¡Ay qué sanguinaria nota!
¡Ay qué morado tormento!
¡Ay qué crimen en aumento!
¡Ay qué recuerdo tan largo!
¡Qué recuerdo tan amargo!

⁴¹ En Poniatowska, 2000, 51.

Junto con esta muerte, también se culpa del fallecimiento de su único hijo, Manuel. Pita Amor era muy joven cuando inició una relación con un hacendado millonario con el cual tuvo un hijo⁴², que en la práctica se lo regaló a su hermana Maggi y que se ahogó en la alberca, lo cual perturbó más su extraña personalidad y casi enloqueció. (Chapa, 2014)

Sobre dicha personalidad escribe Von der Walde, “Aunque se ha señalado que el aspecto hermético (y huraño) de su personalidad deviene de un acontecimiento personal, ajeno a su poesía (la trágica muerte de su hijo Manuelito de apenas dos años, ahogado en un pequeño aljibe de la casa de su hermana Carolina Fournier), se observa la creación de una esfera poética autónoma desde el principio de su producción literaria.” (Von der Walde, 2009)

Maté yo a mi hijo, bien mío,
lo maté al darle la vida.

Si el gran dolor es para la hermana mayor que cuidó al bebé como a un hijo, a partir de ese momento Pita se va para abajo y su camino descendente espanta casi tanto como su vertiginoso ascenso anterior. Vive sola, no quiere ver a nadie, nadie puede consolarla y repite una y otra vez: “A esta edad, a esta edad”, refiriéndose al año y medio de vida de su hijo. (Poniatowska, 2000, 52)

Aún con esto, no dejó de salir en público, siendo cada vez más extravagante e irritable, llegando incluso a hacer aparición en programas televisivos y conceder, de mala gana, algunas entrevistas. Gracias a cierto afán natural de exhibir sus gracias y su facilidad le ha proporcionado público, no sólo lector, “hizo teatro, aparece en la televisión, usa de la radio y de los discos para dar a conocer su

⁴² También fue muy sonada su relación con Pablo Neruda, pues eran conocidos los detalles de sus encuentros. (Chapa, 2014).

poesía, la mejor vendida estos últimos años. Los moldes más tradicionales no se le resisten sin importarle mucho Dios o el diablo” (Espejo, 2016, 374)

Martha Chapa la define como una mujer fulgurante, adoradora de los gatos, que nunca le temió a la soledad y que se encerró los últimos años en su casa, como asumiendo en vida el título de su primer libro: *Yo soy mi casa*⁴³.

Y Poniatowska rememora una imagen de sus últimos días caminando por la Ciudad de México:

Este personaje singular que en los últimos años de su vida llamaban “la abuelita de Batman” en la colonia Juárez, habría cumplido ochenta y dos años el 30 de mayo. Nombrada “reina honoraria de la Zona Rosa”, deambulaba por sus calles un día sí y otro también, vestida de mariposa de lamé dorado, de libélula, de Isadora Duncan, el pelo pintado, una flor a media cabeza, agobiada bajo el peso de varias toneladas de joyas y con la cara pintada como jícama enchilada. (Poniatowska, 2000, 36)

Amor, una mujer talentosa, polémica, admirada y querida por muchos, repudiada por otros, falleció poco antes de cumplir 82 años, el 8 de mayo del año 2000. “Controversial, altanera, genial, sin duda llegó a ser única y logró ser ella, siempre ella.” (Chapa, 2014)

Pita Amor lo encontró (a Dios) en una cita puntual que ambos contrajeron el sábado 6 de mayo de 2000 cuando le dio neumonía. Dios la hizo esperar un poco, finalmente canceló otros compromisos para recibirla en su lecho divino el lunes 8 de mayo a las dieciséis cuarenta y cinco, en la clínica de

⁴³ “Al decir casa pretendo expresar que casa suelo llamar al refugio que yo entiendo que el alma debe habitar”. (Amor, en Espejo, 2009, 35).

su sobrino Juan Pérez Amor en Apóstol Santiago, San Jerónimo. (Poniatowska, 2000, 35)

Hasta aquí el contexto de la poeta y escritora. No podría haberse separado su vida personal de su obra artística, tal como lo escribe Aguilar para el periódico Milenio: “No obstante, Pita resuelve, hasta cierto punto, dicha tensión al equipararse a la poesía que escribe: “...mis problemas personales son los mismos que mis problemas poéticos”. (Aguilar, 2018)

De esta manera, y citando a Márquez en sus apuntes sobre el misticismo en Pita Amor, “es importante desligar la Poesía de Guadalupe Amor del personaje que creó ella misma de Pita Amor, pues más real que ella misma, su poesía es lo que interesa.” (Márquez, 2012) Lo anterior quedará reflejado en el siguiente apartado, en donde se abordará su obra como cuentista, novelista y poeta.

Si bien la autora se empeñó en destacar como una mujer de letras para quien el arte estaba sobre la inteligencia y la sensibilidad, al punto de elucubrar frases como: "Si no soy la mujer más bella de México, sí soy la más inteligente", o "la inteligencia es la única referencia que existe de la divinidad". (Mateos-Vega, 2001), de la misma manera, dentro de su obra, puede encontrarse el deseo por una libertad no sólo espiritual, como lo reflejan varios de sus poemas, sino también una apertura hacia la sensualidad, al ser una mujer sin miedo a mostrar una sexualidad perfectamente humana. “Pita Amor, solía cubrir su cuerpo con elegantes joyas, pero disfrutaba vistiendo con ropa de gasa transparente o dejando caer sus vestidos sin que le importara quién la viera.” (Gómez-Robledo, 2015)

Mujer audaz y polémica en su juventud (como Antonieta Rivas Mercado, Nahui Ollin, Tina Modotti y Concha Urquiza, entre otras mujeres de su calibre), Pita Amor tuvo la valentía de asumir libremente su sexualidad y, con ello, su identidad femenina, en una época en que este hecho escandalizaba a una sociedad de doble moral, que perdonaba y hasta justificaba en los hombres lo que condenaba y satanizaba en las mujeres: “la oportunidad de escoger con quién, cuándo, cómo

y dónde explorar los insondables abismos de la pasión amorosa y poética.” (Lira, 2000)

La misma Gómez Robledo escribe sobre su faceta de modelo, cuando posó desnuda para grandes pintores como Diego Rivera o Antonio Peláez. “Hoy, es considerada una precursora de la liberación sexual femenina.” (Gómez-Robledo, 2015)

3.2 Obra poética

La obra poética de Guadalupe Amor quizá no es la más difundida entre los círculos artísticos del país, pero ha dejado una huella en la escritura moderna y es punto de inicio para estudiar a las artistas que trabajaron en la época posrevolucionaria.

La poesía de esta autora es el documento manifiesto de un ser introvertido, que arde y se consume entre la interrogación constante, entre la zozobra y la exaltación divina. Ella encaja en esta descripción gracias a sus décimas atormentadas, donde “busca a Dios torturadamente, pidiéndole ayuda unas veces, creyendo que lo inventa otras y desafiándole con cinismo las más”. (De Champourcin, 1972, 22)

Margarita Peña escribe: La producción poética de Guadalupe Amor, vertida en libros o en poemas sueltos, pese a lagunas inevitables, cubre las cuatro décadas que van de 1946, en que apareció *Yo soy mi casa*, a 1987. (Peña, 2000)

Según Roberto Fernández Sepúlveda, la artista mexicana siempre ha sido “más autónoma que la Universidad”. Bajo ese principio rector ha normado una existencia y un arte que, en vuelo solitario, como corresponde a un ave de presa, han sabido traspasar las generaciones literarias, los estilos y las épocas, para hincarle el diente hasta lo más hondo a la literatura y a la vida.” (Fernández, 2012, 5)

Amor, como escritora y poeta, fue claramente influida por algunos de los máximos exponentes de las letras hispanoamericanas, como lo hace notar Elena Poniatowska en el apartado *Soy divina*, de su crónica *Las siete cabritas*:

Quién sabe si recorrería a caballo las treinta y seis mil hectáreas de tierra que eran su dominio, Emmanuel Amor contaba con una buena biblioteca y en ella se reunían sus amigos y por ella Pita pudo acceder a una educación literaria no formal, pero definitiva. ‘Leí los libros que estuvieron al alcance de mi mano: Góngora, Lope de Vega, Sor Juana Inés de la Cruz, Rubén Darío, Bécquer, Manuel losé Othón, Juan Ramón Jiménez, Juan de Dios Peza, los rusos Tolstoi y Dostoievski y los franceses Balzac y Stendhal. Leí hasta Don Juan Tenorio. Pienso que más que la esencia de toda esa poesía, lo que quedaba en mí era su ritmo’. (Poniatowska, 2000, 39)

Hay quien incluso ha comparado su producción poética con artistas de la talla de Sor Juana Inés de la Cruz. “Carmen Conde escribió sobre ella un ensayo comparándola con Juana de Asbaje y Calderón de la Barca, no sólo por la forma de sus liras y redondillas sino por su ‘denso pensar”’. (Espejo, 2009)

Su poesía abordó con frecuencia temas metafísicos; también se caracterizó por sus expresiones directas y descarnadas, siempre en primera persona. En ellos se aprecia una clara influencia, a la vez, de Francisco de Quevedo.

Pita Amor aseguraba que escribía con enorme facilidad siguiendo ritmo y rima como si fueran música, confesaba que le costaba más esfuerzo vivir que hacer poemas:

“Tal vez fue esto lo que creó en mí el sentido de la medida y del oído poético” (Poniatowska, 2000, 39)

Otra de las influencias que tiene marcadas, y se denotan con claridad en los temas metafísicos que aborda, es Santa Teresa quien habla sobre la mística⁴⁴ y la teoriza, como Guadalupe Amor hizo al redactar sus poemas y aceptando a dios como su máxima inquietud. En *Poesía mexicana moderna 1950-1960* (1966), Max

⁴⁴ Del griego *mystiké*, misterioso, secreto.

Aub tomó tres poemas suyos: “Por qué me desprendí de la corriente”, “Volar encadenada” y “Ven disfrazado”, este último que contiene algunas de sus líneas más conocidas en las que se nota la influencia determinante de Santa Teresa: “A este fuego abrasador que en mi corazón llamea dale un motivo que sea como eterno combustible”.

Elena Poniatowska describe cómo la hermana de Pita Amor, Inés Amor, la concibe como un astro con luz particular:

Inés Amor, directora de la Galería de Arte Mexicano, dijo de Pita en 1953: “Dentro del universo, Pita es como un astro. Desconozco el sol en cuya órbita gira, pero puedo decir que tiene una vida propia y peculiar, aunque en algunos aspectos sus fuerzas elementales se parecen a las de nuestro planeta: vientos huracanados, fuego intenso, tempestades y polvo. De vez en cuando (y ojalá sea más y más frecuente) tranquila belleza. Para descubrir a Pita haría falta el valor temerario de un piloto interplanetario o la sabia paciencia de un astrónomo... Tengo la ilusión de ser algún día admitida, como estudiante, en el observatorio de Santa María Tonantzintla”. (Poniatowska, 2000, 40)

Idea que comparte Michelena, afirmando en su antología *Poesía completa XIII* que: “Poesía más de ideas que de metáforas, la de Guadalupe Amor se mueve bajo una estrella pitagórica. Y como la música de Bach, nada le falta y no le sobra nada. Es poesía cuya esencia pide un vaso esencial. Y así está, sostenida en su pura desnudez, como un astro en su luz infalible”. (Michelena, 2012, 5)

Lo anterior es uno de los factores por lo cual Pita Amor no tuvo problemas con expresar abiertamente su poesía, llevándola a los salones y fiestas. Además, Elena Poniatowska describe episodios de su infancia donde comenzó su pasión por la poesía, como se comentó en el primer apartado de esta investigación.

La poesía de Guadalupe Amor es poesía esencialmente no popular. Y el público no tiene nada que ver con ella. Es poesía de un poeta para sí mismo, por sí mismo, de sí mismo. Y como en sus libros anteriores, encontramos en este la

misma actitud de concentración en su mismo ser, de encierro, de envolverse en sí misma. Mireya Jaimes escribe que “es egocéntrica y vanidosa: para ella, sólo ella existe. No es poeta de muchedumbres, ni siquiera de minorías.” (Jaimes Freyre, 1953)

Sobre esta actitud, Elena Poniatowska hace un aporte, al mencionar que, de las hermanas Amor, Guadalupe era la única con la capacidad de una expresión pública:

En la noche, después de la cena, la familia acostumbraba a leer y recitar, y seguramente esta poesía en voz alta influyó en ella en forma definitiva. Otras hermanas tuyas, Mimí y Elena, también recitaban, pero nunca se atrevieron a lanzarse al ruedo. (Poniatowska, 2000, 40)

Complementado con Fernández, quien amplía dicha referencia:

Ya en esa época las letras son una disciplina en la que Guadalupe Amor vuelca sus esfuerzos, los cuales nunca fueron desmedidos, ya que, según autores como Roberto Fernández, le fueron naturales desde una primera etapa⁴⁵: “Pita empezó a escribir ya ceñida con la corona de laurel de las letras, que por cierto considera “simple gorro de papel”, y desde entonces maneja a placer la métrica y estructura clásicas: la décima, la lira y sobre todo el soneto, que han sido el vehículo de una poeta que se ejercita en temas y descripciones que sólo pueden pertenecer a tamaña originalidad personal.” (Fernández, 2012, 6)

Esta personalidad fue cultivada por sus padres y hermanos, como ya se ha hecho mención en el contexto de esta investigación. A través de ello, Elena Poniatowska cree descubrir el origen de su megalomanía:

Desde muy pequeña, Pita fue la consentida, la muñeca, la de las exigencias y rabetas, la de los terrores nocturnos. Era una criatura tan linda que

⁴⁵ De su niñez ella misma habla en su novela *Yo soy mi casa*, título también de su primer libro de poesía. (Poniatowska, 2000, 41).

Carmen Amor estrenó su cámara fotográfica con ella y le sacó muchas fotografías desnuda. Y ella se encantaba contemplándose a sí misma. Posiblemente allí se encuentre el origen de su narcisismo. (Poniatowska, 2000, 40)

Siendo muy joven comienza a hacerse notar con los intelectuales de la época, y uno de los que más llamó su atención fue Alfonso Reyes, así lo aseguran historiadores como Shuessler.

Desde muy joven, Pita pudo participar en la vida artística de México gracias a su hermana Carito, colaboradora de Carlos Chávez y fundadora de la Galería de Arte Mexicano que más tarde habría de dirigir su hermana Inés. A esta galería, acondicionada en el sótano de la casa de los Amor, llegaron Orozco, Rivera, Siqueiros, Julio Castellanos, y la joven Pita se hizo amiga de Juan Soriano, Roberto Montenegro, Antonio Peláez, y todos la pintaron, incluyendo Diego Rivera, que la desnudó para gran escándalo de su familia y de los “trescientos y algunos más”. (Poniatowska, 2000, 41)

La extraña precocidad exhibida por parte de la joven poeta causó tanta agitación en la comunidad literaria mexicana que, poco después de la aparición de su primer libro, *Yo soy mi casa*, Alfonso Reyes se vio obligado a comentar tal extraordinario acontecimiento literario: “Silencio. Y nada de comparaciones odiosas. Aquí se trata de un caso mitológico”, recoge Schuessler en la *Undécima musa*. Este comentario, visto con la ventaja del tiempo transcurrido, ilustra las características más sobresalientes, no solamente de Pita Amor, sino también del mundo poético que crea, distinción para algunos inexistente.

En medio de sus domingos en los toros, su asistencia a fiestas y a cocteles, Pita Amor produjo de golpe y porrazo y ante el azoro general su primer libro de poesía: *Yo soy mi casa*, publicado a iniciativa de Manolo Altolaquirre. El libro causó sensación. Inmediatamente Alfonso Reyes la apadrinó: “Y nada de comparaciones odiosas, aquí se trata de un caso mitológico”. (Poniatowska, 2000, 45)

Alfonso Reyes estuvo muy cerca de ella en el inicio de su trayectoria, de tal manera que se llegó a pensar que era él quien realmente elaborada los poemas de Pita Amor.

Sirviéndole a Dios de noguera, Alfonso Reyes afirmó que era el mejor de cuantos había escrito hasta entonces. Don Alfonso le dijo a la propia Pita que “había agarrado el núcleo de la poesía”. Pita estaba en uno de sus buenos momentos, tanto en lo creativo como en lo emocional.

Sin embargo, corría el rumor de que ella no era la autora sino don Alfonso, que la enamoraba. Entonces Pita escribió un soneto “que parodié de Lope de Vega cuando los envidiosos y los imbéciles decían que no era posible que yo escribiera mi poesía y que me la hacía Alfonso Reyes”: (Poniatowska, 2000, 48)

Como dicen que soy una ignorante,
todo el mundo comenta sin respeto
que sin duda ha de haber algún sujeto
que pone mi pensar en consonante.
Debe de ser un tipo desbordante,
ya que todo produce hasta el soneto
por eso con mis libros lanzo un reto:
burla burlando van trece adelante.
Yo sólo pido que él siga cantando
para mi fama y personal provecho,
en tanto que yo vivo disfrutando
de su talento sin ningún derecho,
y ojalá y no se canse sino cuando
toda una biblioteca me haya hecho.

Pero como apunta Margarita Michelena, aunque escrita en primera persona, la poesía de Guadalupe Amor no es nunca testimonio del deleznable acaecer biográfico, sino “un relato estremecido de los sucesos superiores del ser. Es, pues, poesía de carácter universal, y aquí el poeta es siempre intenso, vigilante y fiel protagonista del drama espiritual del hombre, de su nostalgia de origen, de su desamparado terror frente a la muerte y de la espantosa necesidad de Dios”. (Michelena, 2012, 11)

Para Génesis Márquez, la obra de Pita Amor es “poesía que enaltece las inquietudes metafísicas y desemboca en una nueva forma de expresar la fe en el conflictivo siglo XX.” (Márquez, 2012)

Lo que lleva a pensar en una influencia incluso de San Agustín, en su Libro XI de las Confesiones, en donde habla sobre la creación y el tiempo, explicando que el tiempo es aquello que puede sentirse dentro del espíritu, no así ser exteriorizado o expresado. (San Agustín, Siglo IV)

Apunta Hernández Villalba respecto a este elemento retórico que la paradoja evidencia la búsqueda de comunicar la experiencia a través del lenguaje. (Hernández, 2011). Es decir, a pesar de que resulte casi incomunicable la vivencia mística debido a su carácter personal, la experiencia puede ser explicada por el místico a través de la poesía, mediante el lenguaje escrito Guadalupe Amor se explica a sí misma.

A la par, y para profundizar en el agnosticismo de la autora, en donde existe la idea de Dios como la totalidad del universo en todos sus pequeños componentes, sean humanos, animales, fuerzas de la naturaleza, (no empatando del todo con la visión cristiana de Dios), el novelista Miguel de Unamuno escribió en *Niebla* que dudar de la no existencia de Dios era ya creer en él, lo cual se aplica a Guadalupe Amor (Unamuno, Miguel, 2001;45). Es precisamente esto lo que caracterizará la experiencia mística de Amor; la duda y la confrontación entre racionalidad y la fe, pues en la mística la fe triunfa siempre sobre la racionalidad en cualquier momento y en cualquier circunstancia.

Para la hispanista, Amor Schemidlein, carente de la virtud de la humildad refiere que, aunque se halle opuesta a un deseo inmenso, sincero, tenaz, de espiritualidad existe en ella un anhelo espiritual, un casi misticismo, y este es su problema, según Márquez, “el estado de plena conciencia que la domina constantemente”. (Márquez, 2012)

La poeta se sabe exiliada del reino de la eternidad: “Y que nadie se asombre/ de la parda maldad que hay en mi ser. / Cuando a mí se me nombre/ se tendrá que entender/ que de fango he tenido que nacer”. (Amor, 1991)

Por lo tanto, muchos de sus poemas tienen temas más allá de su egolatría tan marcada, y ella misma lo asevera en entrevista para Schuessler: Guadalupe Amor nos proporciona la siguiente frase para corroborar tal hipótesis:

“La poesía es la esperanza y la desesperanza al mismo tiempo; pero en mi caso, al escribirla, ya no me pertenece.” (Schuessler, 1995)

Pita nunca pudo salirse de sí misma para amar realmente a otro; la única entrega que pudo consumir fue la entrega a sí misma. Demasiado enamorada de su persona, los demás le interesaron sólo en la medida en que la reflejaban: no fueron sino una gratificación narcisista. (Poniatowska, 2000, 42)

El contenido de sus textos es algo que cuidó a detalle, y esto puede profundizarlo Aguilar, al decir que Pita Amor evita la reducción de su poesía a meras categorías estilísticas al insistir en la importancia del contenido que, si bien se refleja en la estricta armonía de las formas del Siglo de Oro español (décimas, liras, tercetos, sonetos etc.) debe incorporar “lo esencial” del acto poético, acto para esta poeta siempre contradictoria. (Aguilar, 2018)

El soneto, la décima, la lira, el terceto, en lugar de limitar su expresión, le facilitaban el poderse concentrar en el compendio de sus intuiciones y abstracciones.

Resulta contradictorio pensar que esta mujer que no cejaba en su afán de escándalo y salía desnuda a media noche al Paseo de la Reforma, bajo su

abrigo de mink, a anunciarle al río de automóviles: “Yo soy la Reina de la Noche” regresara en la madrugada a su departamento de la calle de Río Duero y en la soledad del lecho escribiera sobre la bolsa del pan y con el lápiz de las cejas: (Poniatowska, 2000, 43)

Ventana de un cuarto, abierta...
¡Cuánto aire por ella entraba!
Y yo que en el cuarto estaba,
a pesar que aire tenía,
de asfixia casi moría,
que este aire no me bastaba,
porque en mi mente llevaba
la congoja y la aflicción
de saber que me faltaba
la ventana en mi razón.

La poeta Pita Amor parece esquivar tales cuestiones al indicar que ella no representa nada de una voz todopoderosa ni tampoco constituye una musa que eterniza sus revelaciones celestiales en una cantidad de versos que siempre siguen las estrictas formas clásicas, formas que, según ella, “podrían haber tenido principio, pero una vez creadas, parecen eternas, siempre que el contenido sea lo esencial” (Schuessler, 1995, 225)

Otro de los temas en que se puede centrar su obra es la introspección, como lo menciona en *Yo soy mi casa*⁴⁶, donde ilustra muy bien esta estructura en la cual existe una constante tensión entre tres elementos, en este caso el alma, el cuerpo, y el intelecto. Pita Amor escribe:

⁴⁶ Poemario de 1946, no la novela de 1957.

De mi barroco cerebro
mi alma se destila intacta;
en cambio, mi cuerpo pacta
venganzas contra los dos.
Todo mi ser corre en pos
de un final que no realiza;
más ya mi alma se desliza
y a los dos ya los libera,
presintiéndolos de total penetración.

Retomando las *Décimas a Dios*, que se han abordado con anterioridad, puede decirse que es quizá la cúspide de su pensamiento y expresión artística. Para Jaimes Freyre, “esta autora que nos ha obsequiado con obras de tan importante valor literario y humano como *Puerta obstinada* (1947), *Poesía* (1948), y *Polvo* (1949), viene a darnos una especie de resumen de su sentir y de sus pensamientos, en estas décimas, tan contradictorias y al mismo tiempo tan simples. De sus primeros libros no se hablará ahora; se concentrará la atención en las *Decimas a Dios*.” (Jaimes, 1953)

En un programa de televisión, narra Elena Poniatowska, cuajada de joyas, dos anillos en cada dedo, y sobre todo con un escote que hizo protestar a la Liga de la decencia, que afirmaba que no se podía recitar a San Juan de la Cruz con los pechos fuera, Guadalupe Amor se puso a decir décimas soberbias. Sus *Décimas a Dios* fueron el delirio.

‘Grandes letreros luminosos con mi nombre anunciaban mis libros y mi bella cara se difundió hasta en tarjetas postales populares. Acaparaba yo la atención de México. La acaparaba en estridente do mayor, lo opuesto de como ahora la acaparo: en do menor.’ (Poniatowska, 2000, 42)

Principia el libro con unos versos que nos dicen claramente el estado de duda, incertidumbre y desconfianza de la autora:

Dios, invención admirable.
El inventarte es posible.
Yo siempre vivo pensando
cómo serás, si es que existes.

Mireya Jaimes describe el contenido de la poesía de la poetisa como un estado anímico de su experiencia subjetiva, bien conocido y mejor expresado. "Necesidad de creer en momentos de amargura o desaliento; necesidad de una fe al sentirse débil. Como bien lo dice la autora en la introducción, sus versos oscilan desde la fácil herejía hasta el impaciente misticismo". (Jaimes, 1953)

Michelena apunta al respecto de los temas abordados en las décimas y su obra en general: "Ante los poemas de Guadalupe Amor tenemos que reconocer el hallazgo de un raro acontecimiento estético: la confluencia exacta, la coincidencia perfecta del fondo y de la forma". Lo que no nos dice la prologuista y también poeta es que estamos frente una "coincidencia perfecta" de oposiciones una aporía conciliable sólo por medio de la contradicción y de ahí la brillantez y originalidad de la poesía y la subjetividad de Pita Amor.

A la poeta le preocupa el aspecto físico, material, de Dios. Es decir, trata de aprehenderlo con sus manos, con sus ojos; de definirlo con palabras, de sentirlo con sus sentidos, por medio de instrumentos de precisión. Ella misma siente su falta y lo confiesa en las *Décimas a Dios*, de 1953:

Dios mío, si mi pecado consiste en verte en concreto...

Impresión que se refuerza al encontrar en estas décimas una serie de cándidas impertinencias que sorprenden y divierten; impertinente es, por cierto, la autora

con todos, pero son las impertinencias para con Dios las que nos causan el más divertido asombro:

¿Qué intentas conmigo hallar?

¿Te sirvo de experimento?

¡Ya vuélvete, Dios, visible!

¿Qué pierdes con que te vea?

Mi Dios, te propongo un trato:

¡que sin tardar me enamores!

Otro de los libros que podrían servir para analizar la obra de Guadalupe Amor es *Sirviéndole a Dios de hoguera*, en donde ella misma expresa:

“Creo que estas coplas son menos religiosas que las *Décimas a Dios* y más optimistas. He cavado más profundo. *Sirviéndole a Dios de hoguera* es mucho más universal que mis libros anteriores. Con toda premeditación y ventaja, hice 110 coplas con una gran pobreza de palabras”. (Poniatowska, 2000, 50)

¿Por qué estoy sola llorando?

¿Por qué estoy sola viviendo?

¿Por qué, pensando y rondando,
mi sangre voy consumiendo?

¿Qué no se oyen mis lamentos?

¿Qué no se oyen mis clamores?

¿Qué no, mis contentamientos,
tienen sabor a dolores?

Cuando nada me rodea,
pero todo me obsesiona,
cuando la dicha me crea,
pero el dolor me aprisiona.

¿No es de justicia un camino
aunque deba ser fatal?
¿No es menester que el destino
me liberte de este mal?

Sobre esto, Poniatowska recoge: ¡Fíjate tan sólo tengo cuatro o cinco palabras esenciales: ¡Dios, eternidad, sangre, universo, astros! ¿Y no es eso un defecto? ¿No deberías tener más vocabulario? ¡Qué ignorante eres! Realmente me conmueve mucho que, en un país tan inculto y tan ignorante como México, mi obra pueda llegar a las grandes masas. (Poniatowska, 2000, 50)

Para concluir esta reflexión, Guadalupe Amor debe gran parte de su pensamiento a los anhelos de muerte y al gran afán de trascendencia que su propia personalidad le provocó. Por lo que ni el dejar de existir de manera material sería impedimento para que ella continuara siendo la poeta más destacada a su parecer, lo que confirma su megalomanía.

A veces, Pita era capaz de verse a sí misma con una extraordinaria lucidez: “Entre las deficiencias de mi personalidad existe mi ocio. Desde muy niña rondé de allá para acá sin lograr disciplinarme ni en estudios ni en juegos, ni en conversaciones. De mi ocio brotaron mis primeros versos y es en mi ocio maduro donde he ido engendrando el acomodo de mis palabras escritas”. (Poniatowska, 2000, 57)

Polvo ¿por qué me persigues
como si fuera tu presa?
Tu extraño influjo no cesa,
y hacerme tuya consigues,
pero por más que castigues
hoy mi humillada figura,
mañana en la sepultura

te has de ir mezclando conmigo.
Ya no serás mi enemigo...
¡Compartirás mi tortura!

Temible, incontenible, impredecible, Pita Amor ha afirmado, con un rictus de desdén: “De lo mío, de lo que yo he escrito lo que más me gusta es mi epitafio”: (Poniatowska, 2000, 43)

Mi cuarto es de cuatro metros,
mide mi cuerpo uno y medio,
la caja que se me espera
será la suma del tedio.

Michael Schuessler, biógrafo de Pita Amor, recogió uno de sus múltiples epitafios, ya que, pensando en su propia muerte, hizo varios:

Es tan grande la ovación
que da el mundo a mi memoria,
que si cantando victoria
me alzase en la tumba fría,
en la tumba me hundiría
bajo el peso de mi gloria.

3.3 Legado de Pita Amor

El primer legado que podría considerársele a Pita Amor es el uso de la poesía en una época en que era mayoritariamente realizada por varones.

La poeta Amor es importante para las generaciones venideras porque rompió esquemas al igual que otras mujeres de su época catalogadas de locas y “a la eternidad ya sentenciadas” como lo dijo la misma Amor en su poema *Letanía de mis defectos* (1987). (Poniatowska, 2000, 58):

“Soy perversa, malvada, vengativa. / Es prestada mi sangre y fugitiva. / Mis pensamientos son muy taciturnos. / Mis sueños de pecado son nocturnos. / Soy histérica, loca, desquiciada, / pero a la eternidad ya sentenciada”.

Aun cuando durante largos años fue ella la eterna piedra de toque contra la cual se medía al resto de las poetas, a últimas fechas su obra ha permanecido ausente de las más nombradas antologías y casas editoras. (Fernández, 2012)

Pese a ello su obra es vigente no importando la época, debido a la esteticidad y lo elevado de sus versos. Como Mireya Jaimes Freyre escribe sobre las imágenes que representa, “cuando éstas se hallan presentes, se asemejan a lo que de Sor Juana tiene Guadalupe Amor, que habla de ‘la absoluta sencillez’ que persigue la poeta, no son las imágenes poéticas rebuscadas, sino de emociones.” (Jaimes 1953, 138). Lo mismo se puede repetir del fluir límpido de su verso. Que fluye así, fácilmente, ligeramente, serenamente, por el don poético que debe ser patrimonio suyo, si tan tempranamente ha demostrado esta poeta tal seguridad en el manejo de la rima.

Retomando a Roberto Fernández, declara que Pita Amor llegó a considerarse como el absoluto de la poesía, como “el único común denominador lo da su más verdadero amor, la poesía, practicada como le cuadra: en la altísima escala de la nota do mayor sostenido. ¡Ah!, *last but not least*, la escritora es dueña de la tinta americana.” (Fernández, 2012)

Poniatowska recoge declaraciones de la artista, en donde se reconoce como humana y se presenta en la búsqueda de autoexploración:

Pita entonces declaró: “Yo soy un ser desconcertado y desconcertante; estoy llena de vanidad, de amor a mí misma, y de estériles e ingenuas ambiciones. He vivido mucho, pero he cavilado más, y después de tomar mil posturas distintas, he llegado a la conclusión de que mi inquietud máxima es Dios”. (Poniatowska, 2000, 44)

Con respecto al resto de su legado, permanecen registros de los recitales que llegó a ofrecer, como lo cita Elena Poniatowska:

Acabo de grabar un disco con la RCA Víctor sobre la poesía del siglo XV hasta los poetas modernos. El tema es el amor. Escogí dos romances del siglo XV y XVI, Quevedo, Lope de Vega, Sor Juana, Neruda, García Lorca, Alfonso Reyes, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Octavio Paz y yo, naturalmente, aunque me considero muy superior a Octavio Paz. Aunque él se tome tan en serio, no me llega ni a los talones. En realidad, incluirlo es una condescendencia. (Poniatowska, 2000, 50)

La etapa final de su vida se vio marcada por un autoexilio en su hogar en la zona rosa de la Ciudad de México, interrumpido intermitentemente por invitaciones que aceptó después de un tiempo.

Finalmente, en 1972, después de diez años, aceptó dar un recital en el Ateneo Español y recitó poesía mexicana, desde Sor Juana hasta Pita, pasando por Díaz Mirón, Manuel José Othón, Manuel González Montesinos, Alfonso Reyes, Enrique González Martínez, Renato Leduc, Xavier Villaurrutia, Ramón López Velarde, Roberto Cabral del Hoyo, y tuvo un éxito enorme. No cabía una persona más en el Ateneo. Cuando terminó su último poema, duró quince minutos la ovación. La sala entera se puso de pie para vitorearla. ¡Pita! ¡Pita! ¡Pita! Algunos se limpiaban las lágrimas, lanzaban bravos para después acercarse a decirle que en muchos años nada les había conmovido más. (Poniatowska, 2000, 54)

A la vez, llegó a presentarse en otros medios como la televisión y la radiodifusión, hablando sobre su obra y la cultura mexicana.

Además de la poesía, sus dardos punzantes atravesaban la pantalla. Volvió a dar recitales en que la ovación duraba más que una vuelta al ruedo. Juraba y perjuraba que era superior a Sor Juana “porque ella está muerta y yo estoy viva”. (Poniatowska, 2000, 55)

Quizá otro de los mayores legados de Guadalupe Amor, es que supo traspasar las generaciones literarias, los estilos y las épocas, para “hincarle el diente hasta lo más hondo a la literatura y a la vida.” (Fernández, 2012, 4)

En el prólogo a *Las amargas lágrimas* de Beatriz Shéridan, Alberto Dallal dijo: “Pero todos sabemos que no es una figura que se bajó del cuadro que Diego Rivera le pintó desnuda; todos sabemos que ella va murmurando un ritmo, una armonía, el final de un soneto terrible que nadie, sólo Pita, puede escribir y gritar”. (Dallal, 1981, 10)

Beatriz Espejo hace alusión a su legado tangible, preguntándose sobre muchas de sus posesiones materiales: Sobrevino también la miseria ¿dónde quedaron los retratos que hubieran bastado para cubrir sus deudas y sostenerla? Hay varias hipótesis al respecto. Quizás se encuentren en colecciones particulares o en las bodegas de museos. Pita comenzó su deprimida estancia en hoteles, Mayab, María Cristina, Del Bosque. Disfrazada de pordiosera se convirtió en el fantasma de la Zona Rosa, Nahui Ollín fue el fantasma del Correo, y atacaba con furibundos bastonazos a los desprevenidos transeúntes que pasaban cerca; pero aceptaba homenajes como el que le hizo Miguel Sabido en Bellas Artes, a los que se presentaba como una extraña reina de carnaval en silla de ruedas, la presentación en Casa Lamm de su biografía escrita por Michael Kart Schuessler o la exposiciones de retratos suyos donde exhibieron el esperpéntico e importante pintado por Olga Donde y uno de Marta Chapa a quien agradeció el gesto con varios sonetos y una carta. (Espejo, 2014)

A partir de 1960, Max Aub, director de la emisora, le facilitó su último trabajo en Radio Universidad, el programa *Variaciones* sobre un motivo poético. Quince años llegó en taxi que la esperaba a la entrada y pagaban los empleados, sobre todo Rodolfo Chávez Parra quien hablaba todas las noches a cambio de una décima. Así salieron las ciento setenta que formaron *El zoológico de Pita Amor* (1975) Intentó dar uno de sus aletazos publicitarios con una hojita “Paralelo entre la Virgen de Guadalupe y Guadalupe Amor” creyéndolo algo herético. Casi nadie se enteró de esa publicación. Y siguió improvisando malos sonetos a cambio de algunos pesos, convertida en vendedora ambulante de su obra.

Al final de sus días, la reacción de los espectadores ante su extraordinaria megalomanía fue siempre de risa. Frente a ella solía imperar el miedo. Desconcertaban su extravagancia y su claridad lacerante, pero no era difícil descubrir en Pita Amor la imagen viva de los estragos que provoca la falta de autocrítica. Al final, lo que pareciera un exceso de autoestima se convirtió en una egolatría desorbitada. (Poniatowska, 2000, 55)

Aun cuando durante largos años fue ella la eterna piedra de toque contra la cual se medía al resto de las poetas, a últimas fechas su obra ha permanecido ausente de las más nombradas antologías y casas editoras. (Fernández, 2012, 5)

De sus obras se destacan: “Yo soy mi casa” (1946), “Puerta obstinada” (1947), “Círculo de angustia” (1948), “Polvo” (1949), “Décimas a Dios” (1953), “Sirviéndole a Dios, de hoguera” (1958), “Todos los siglos del mundo” (1959) y “Soy dueña del Universo” (1984)

José Emilio Pacheco honró a Pita con una adivinanza: “¿Quién es la que ardió en su llama, hizo su vida poesía, bajó a la región sombría, lleva en su nombre a quien ama?”. (Poniatowska, 2000, 51)

Elena Poniatowska – Intérprete

Poniatowska describe algunos de sus encuentros con la poeta:

En 1954, en una fiesta en su departamento de la calle de Duero, me conminó en voz muy alta: “¡No te compares con tu tía de sangre! ¡No te compares con tu tía de fuego! ¡No te atrevas a aparecerte junto a mí, junto a mis vientos huracanados, mis tempestades, mis ríos de lava! ¡Yo soy el sol, muchachita, apenas te aproximes te carbonizarán mis rayos! ¡Soy un volcán!”. Al día siguiente, a la una de la tarde, sonó el teléfono. Era Pita como la fresca mañana: “¿Eres feliz, corazón?”. Le dije que sí, que mucho. (Poniatowska, 2000, 47)

Michael Schuessler busca una identidad de la poeta a través de su obra, “aquí me propongo indagar sobre la existencia de un ‘yo poético’ dentro de la extensa obra literaria de quien he bautizado como la Undécima Musa.” (Schuessler, 1995)

Lo que se pretende es encontrar el intérprete de sí mismo dentro de los poemas de Pita Amor. Este ‘yo poético’ constituye el sujeto —la identidad personal de la poeta— sublimado dentro de los versos de la poesía que escribe. Por lo tanto, esta entidad no extiende en la voz de una metafísica universal, sino que también incorpora por lo menos el eco o la huella de la experiencia personal de la poeta —poeta para los tradicionalistas, musa para los pitagóricos.

El autor, quien en este caso podría distinguirse como Elena Poniatowska, es el primer interpretante de su obra. La interpreta a medida que la crea y, al mismo tiempo, es interpretado por ella. Esto no presupone que coincidan en el orden de lectura la interpretación del autor y de los posibles lectores, ni el comentario de aquél con su primera interpretación. “La obra contiene un proceso dinámico y genera otro interpretante. Este proceso se conoce como semiosis recurrente”. (Domínguez, 1992, 179)

Dicha semiosis es encontrada también en la crónica de Elena Poniatowska, como una representación de la vida y obra de la poeta.

Así el interpretante puede buscar en la tradición literaria de Guadalupe Amor cómo ella toma para su expresión literaria el resultado de resignificar sus lecturas clásicas. El significante de cada símbolo empleado por la poeta corresponde a su única e irrepetible experiencia, como refiere Hernández Villalba: Cada uno de los poetas místicos construirá una red de conceptos simbólicos de uso recurrente pero específico en sus poemas para enunciar estados del alma elevados (Hernández Villalba, Afihet: 2011, 14)

En ambos casos sugeridos por esta afirmación-negación del papel de la poeta en la poesía que crea, podemos señalar la existencia de una dicotomía de oposición que, en su consolidación, proporciona la estructura tripartita de sus poemas, una estructura que prevalece en la mayoría de sus más inspirados versos, proporcionándoles un ritmo de contrapunto y una estructura retórica que es parecida a la del silogismo clásico. (Schuessler, 1995, 289)

Peirce dice, y esto ya funciona en el contexto presente del saber del intérprete que índices e íconos no afirman nada. La lectura aparece como sugestión y retroactúa con los signos anteriores. La misma aparece gradualmente en los poemas a medida que éstos se leen.

Tanto en los temas, (el tránsito fugitivo por la vida, la duda permanente ante la muerte, la zozobra y el desencanto, el arrobamiento del éxtasis, la paradoja de la evocación, la muerte, las sombras, el paso del tiempo y su consabido deterioro, el sinsentido de las apariencias, la soledad, la vida que se vuelve humo) como en elegir producir el cuerpo textual, es decir, el poema a partir de las formas clásicas (las décimas, el soneto, los alejandrinos, las liras, cuartetos, etc). (Márquez, 2012)

Alguna vez le pregunté si se consideraba extravagante y me respondió airada: “— ¿Extravagante yo? ¿De dónde sacas, mocosa insolente, que yo soy extravagante? ¿Quién te lo dijo? Mis tías me han dicho que eres extravagante y frívola. Mira, yo todo lo hago por contraste y sobre todo por no parecerme a ellas, que son unas burguesas llenas de titubeos y resquemores. Frívola no soy.” (Poniatowska, 2000).

De esta manera es como Guadalupe Amor es interpretada por Elena Poniatowska, no sólo por su trabajo dentro de la poesía, sino por todo el personaje que construyó la autora a través de su vida y acciones.

Por ello, no se puede dejar de lado la familiaridad de Poniatowska con Amor, como tampoco las inquietudes que llevaron a la poeta a escribir libros y recitar en público, además de desenvolverse como una mujer admirable, pero, a la vez, excéntrica y temida por quienes la veían caminar por las calles del entonces Distrito Federal.

Conclusiones

Durante la presente investigación se buscó hacer un breve pero significativo aporte a un género narrativo, en donde a la crónica la conforman hechos históricos y vivenciales de los protagonistas, además de que, para realizarla, se requiere de gran habilidad.

- La obra *Las siete cabritas*, de Elena Poniatowska, es una crónica, debido a las características que utilizó para narrar la vida y obra de las creadoras.

Puede argumentarse que la obra *Las siete cabritas*, de Elena Poniatowska, debe ser considerada una crónica, pues los siete relatos de la obra, y particularmente los tres que fueron base de esta investigación, son relatos no ficticios, es decir, apegados a la realidad de cada una de las artistas en cuestión, con una cuidadosa investigación por parte de la autora para poder narrar con hechos y citas cada uno de los acontecimientos que se describen.

Tiene también un orden cronológico, iniciando, la mayoría de los casos, por el nacimiento y contexto sociocultural en que vivieron cada una de las artistas, siguiendo con su crecimiento, educación, clímax con respecto a la creación y popularidad y posteriormente su fallecimiento. Algunas veces, incluso, continuando con los reportes posteriores a su deceso.

Se apoya, además, de un núcleo noticioso que permite dar veracidad a cada una de las narraciones que describe, utilizando notas y comentarios sacados de periódicos y de revistas, lo cual enriquece la información y el panorama que pretende plantear sobre las artistas.

El punto de la autora como testigo se valida en el caso de Guadalupe Amor, a quien Elena Poniatowska conoció de cerca debido a su parentesco familiar y de esta manera pudo narrar sus experiencias de primera mano y sin intermediarios en el momento de la creación del libro.

Estas narraciones están dirigidas a un público amplio, describiendo vida y obra de estas siete artistas a círculos sociales más grandes, esto con un lenguaje directo y sencillo, característica también de las crónicas de Elena Poniatowska, usando coloquialismos que hacen más accesibles cada una de las historias hacia el lector.

Como puede verse, la obra cumple con cada una de las características requeridas para ser considerada una crónica, por lo que la primera hipótesis de esta investigación queda comprobada.

- Se buscó hacer una descripción histórica del contexto cultural en el que las creadoras realizaron su obra. Se trata del amplio periodo que abarca de 1920 a 1950, y cómo éste influyó para llevar a cabo sus respectivas disciplinas artísticas.

Sobre la descripción histórica del contexto cultural, las obras que recoge Elena Poniatowska pueden tener un carácter feminista gracias a la época en que fueron realizados, esto por la búsqueda de apertura de espacios y difusión que las artistas, muchas veces puestas en menoscabo en un ambiente regido en su gran mayoría por hombres, se atrevieron a solicitar para darle el justo valor a su trabajo.

Poniatowska hace alusión, dentro de su narrativa, a personajes cuya labor es la creación artística y la difusión cultural, este interés puede ser debido a su trabajo como periodista.

Se parte desde la época posrevolucionaria, donde hubo una estrecha comunicación entre los dirigentes políticos y aquellos que deseaban la reconstrucción del país a través del arte, como bien lo mencionó David Alfaro Siqueiros, “no hay más ruta que la nuestra”, cuando hacía alusión al movimiento muralista mexicano.

En el caso de María Izquierdo, su calidad exhibe, como ya se ha abordado, una gran influencia de las Escuelas de Pintura al Aire Libre, cuya producción plástica se da a partir de la década de 1910, cuando estalla la huelga en la Academia de San Carlos lo que trae consigo la creación de la Escuela de Pintura al Aire Libre de Santa Anita. Dicha escuela pretende dar solución a la crisis artística en el país, y de la misma manera generar una reintegración en los ámbitos sociales más divididos. Izquierdo representa en sus pinturas, por lo tanto, propuestas innovadoras junto con artistas como Manuel Rodríguez Lozano o el mismo Diego Rivera.

Por su parte, Nellie Campobello abrió un panorama para la danza, ya que inició con la primera escuela formal de danza en México⁴⁷, labor de lucha cultural sumamente reconocida. Para la realización de su obra, Nelli Campobello⁴⁸ contó con el apoyo de varias instituciones, con lo cual consiguió hacerse de un prestigio que la llevó a ser, directora del Ballet 30-30 y posteriormente, de la Escuela Nacional de Danza. También consiguió una independencia económica, cosa muy pocas veces vista en los ámbitos de la danza hasta ese momento. Tras más de setenta años, la Escuela Nacional de Danza “Nellie y Gloria Campobello” sigue en funcionamiento y con la viva memoria de su fundadora.

Acerca de Guadalupe Amor, su poesía refleja voces de la vida íntima; y de esta forma revela el espacio que se estaba abriendo en la época a expresiones subjetivas.

Elena Poniatowska resaltó la vida de siete artistas que, para ella, fueron en su momento rechazadas o menospreciadas por el hecho de haber nacido mujeres, y quienes, aún con esto, lograron llevar a cabo un arte que a la fecha es trascendental en el estudio de la cultura mexicana, en sus diferentes disciplinas, pero siempre con el objetivo de expresar sus inquietudes, deseos y, sobre todo, talento.

⁴⁷ La primera escuela conocida de danza es la Escuela de Plástica dinámica en 1931, a cargo de Carlos González, pero fue rápidamente disuelta por las diferencias entre profesores.

⁴⁸ Junto con su hermana Gloria Campobello.

- En este estudio se confirma que es posible, con las teorías escogidas, hacer un análisis de diferentes disciplinas artísticas plasmadas en una crónica, en este caso, pintura, danza y poesía, respectivamente.
- Para hacer un acercamiento cuidadoso a la significación de las expresiones de las tres artistas, se utilizó la teoría descriptiva de la semiosis de Charles Morris, en donde el vehículo sígnico genera un designatum, o contenido asociado a dicho vehículo. Poniatowska es la intérprete de la obra de las artistas, mientras que esta investigación funge como interpretante, en donde la descripción es otro signo, ya que cualquier cosa, al actuar como signo, pone al interpretante en la misma relación con el objeto de que el primer signo tiene. De esta manera, al ser el investigador el interpretante, pues es disposición de un intérprete a responder el signo, se retorna al mismo, que es el texto de Poniatowska.

El uso de la semiótica, y en particular, la semiótica visual, a través de teorías como la propuesta anteriormente ha sido la manera de acercarse al estudio del arte.

La semiótica es una herramienta que puede resultar muy útil en el estudio de la literatura cuando se aplica en el proceso de comunicación, es decir, emisor, mensaje y receptor. Contando con tres niveles, sintáctico, semántico y pragmático, lo más útil para esta investigación fue el uso de la última, la pragmática, que considera a la literatura como un signo que, a su vez, detona un proceso de expresión.

Si bien Morris tomó como modelo la teoría lingüística de Peirce, sobre todo en el ámbito de una mediación entre el objeto y el quién lo interpreta, fue mucho más allá en su definición de semiosis, pues plantea la figura del intérprete, aquél al que llega la información, y la diferencia del interpretante, que está dentro del mismo sistema sígnico.

Con respecto al interpretante, el cual sirve como un mediador y que es descrito por Charles Peirce y retomado posteriormente por Morris, podría llamarse una

parte "final" de la secuencia, siendo quien muestra las significaciones que el signo pudo haber detonado.

El propio Peirce definió al interpretante, en su obra lógico-semiótica, como aquel hacia el cual tiende lo real, es decir, el resultado al que debe llegar todo el proceso para lograr entender al signo.

Una de las mayores ventajas de utilizar la teoría de Morris y no así de la Pierce es su incorporación del interpretante dentro de la teoría propuesta, particularmente la semiosis, pues la definió como la ciencia de la relación de los signos con sus intérpretes. Profundizar en la interacción que resulta entre signos y aquellos que los consumen y los interpretan es trascendental, es aquí donde toma lugar la dimensión pragmática descrita dentro de su teoría.

La dimensión pragmática de la semiología es definida por Morris en los siguientes términos: "por pragmática se entiende la ciencia de la relación de los signos con sus intérpretes". Morris da también una definición más específica de la pragmática al precisar que "es la parte de la semiótica que trata del origen, usos y efectos de los signos". (Morris, 1985).

La pragmática consigue una relación directa con el signo literario, gracias a que al utilizarla no se dejan de lado todos los procedimientos que se dan dentro del acto comunicativo, toma en cuenta el panorama en que se desenvuelve el mismo proceso, aunado a la expresión de los signos y, posteriormente, a su interpretación.

Algunos de los inconvenientes que se presentaron a lo largo de esta investigación, y los cuales pudieron ser respondidos a través de la semiosis de Morris, fueron los siguientes:

Las obras de las artistas seleccionadas por Elena Poniatowska son descritas gracias a su interpretación personal, incluso, en varias de las ocasiones, llegando a convivir con las creadoras. Por lo tanto, el receptor de esta crónica se queda

únicamente como un ente pasivo, sin llegar a hacer sus propias interpretaciones con la información expuesta por Poniatowska.

Al ser así, se centró la investigación en un análisis más cuidadoso de las obras, el contexto histórico y también el contexto de la escritora.

Como ya se ha dicho, Morris lleva al ámbito pragmático las teorías peirceanas, que pueden ser utilizadas para comparar y generar nueva información. Fue así como en el presente estudio muchos de los párrafos descritos por Poniatowska (interpretante) son contrastados con otros teóricos y escritores, para que de esa manera el intérprete pueda llegar a la significación final⁴⁹. -

Con la teoría de Morris, se puede interpretar la obra de artistas como María Izquierdo, en donde ella emite un signo, como lo son sus pinturas, y éstas remiten a una interpretación que hace Elena Poniatowska, describiendo, explicando e incluso, definiendo. De esta manera, la autora puede desarrollar mucho más a detalle lo que quiere describir, convirtiéndose así en una intérprete de la obra de la pintora

Con respecto a la danza, es decir, al capítulo sobre Nellie Campobello, encontrar la manera de describir la acción realizada fue un reto para Poniatowska, quien, por párrafos, toma ideas o apuntes de la bailarina (objetos como el vestuario, sombreros, libros y fotografías) y los narra de una manera descriptiva⁵⁰ para así llegar al lector. Al describir Poniatowska las danzas de Campobello, puede interpretarlas y tomarlas como un vehículo sígnico para posteriores análisis, completando así el ciclo que describe Morris en su teoría.

En el apartado de Guadalupe Amor, Poniatowska toma algunos de sus poemas para complementar la recopilación de entrevistas y grabaciones que dan forma a

⁴⁹ Cabe destacar que es un proceso cíclico, por lo cual, la presente investigación podría ser utilizada como interpretante o incluso signo, para darle continuidad a la teoría de Morris.

⁵⁰ Recordar las características de la crónica.

este capítulo, de manera que, como signos literarios, sirven para hacer un análisis por parte de la interprete, en este caso la escritora, y generar así su interpretante.

Las disciplinas descritas en este estudio, como lo fueron la pintura, la danza y la poesía y dentro de las variables que presentan son propuestas de los lenguajes expresivos que difundieron.

Es decir, Guadalupe Amor es parte del análisis de Poniatowska, junto con sus poemas y personalidad, para lograr hacer de ellos un vehículo signico, lo que genera la apertura hacia un interpretante, que ha sido la presente investigación.

Quizá Elena Poniatowska tomó a estas artistas como punto de inspiración para ser, ella misma, una cabrita más:

Elena, medio siglo se ha cumplido
del primer *Lilus Kikus*. Ya es la hora
de las obras completas y hoy se añora
el México que salvas del olvido.

Es demasiado México el vivido
por nosotros y todo se atesora
en tus libros. Su luz más cegadora
enciende nuestra noche y da sentido
a haber estado aquí por tantos años.

Sin ti este medio siglo quedaría
sin brillo ni recuento de los daños.
Y si has hecho la crónica sombría
de Tlatelolco y el temblor, es cierto
que hallaste el agua en medio del desierto
y en la noche has sembrado luz de día.

José Emilio Pacheco, 2005.⁵¹

⁵¹ Leído en la Feria de Libro de Guadalajara, México, el 23 de noviembre de 2005, pero no publicado con anterioridad.

Bibliografía

Abelleira, Angélica. *María Izquierdo, de ajetreos y nostalgia*. Mujeres insumisas. La jornada semanal. Diciembre. 2005. Web. Consultado el 19 de junio de 2018.

Ades, Dawn. *Arte Moderno de México*. Colección Andrés Blaisten, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.

Aguilar, Héctor. *Guadalupe Amor, el mito de sí misma*. Milenio digital. 19 de mayo de 2018. Web. Consultado el 9 de octubre de 2018.

Alcántara, Georgina. *Educación, arte y signo. Actas de las Segundas Jornadas Internacionales Peirceanas*. Universidad Autónoma de la Ciudad de México. México. 2010. Web. Consultado el 3 de septiembre de 2018.

Alvarado, Arturo. *45 autorretratos de pintores mexicanos*. Instituto Nacional de Bellas artes. México. 2008. Impreso.

Amor, Guadalupe. *Poesías completas /presentación de Margarita Michelena y confidencia de la autora*. México. Conaculta. 1991.

Arroyo, Andrea. *Nellie Campobello: memoria y escritura*. La colmena. Octubre – diciembre. México. 2016. Web. Consultado el 28 de agosto de 2018.

Aub, Max. *Poesía en movimiento. Selecciones y notas de Octavio Paz*. Poesía mexicana, 1950-1960. Madrid, Aguilar, 1960.

Aub, Max. *Poesía mexicana 1950-1960*. México. 1969. Aguilar.

Blanco, José Joaquín. *Lola Álvarez Bravo, recuento fotográfico*. Penélope. México. 1984. Impreso.

Blastein, Renata. *Llega al MUSA obra de la pintora mexicana María Izquierdo*. Entrevista a Renata Blastein. En Museo de las Artes de la Universidad de Guadalajara. México. 2018. Web. Consultado el 10 de mayo de 2018.

Canepa Koch, Gisela. *Danza, identidad y modernidad en los andes: las danzas en la tierra de la Virgen del Carmen en Paucartambo*. Revista Antropológica de la

Pontificia Universidad Católica del Perú. No. 1 - enero 1994. Perú. Web. Consultado el 11 de agosto de 2018.

Carbajal, Claudia. "85 años de la primera Escuela de Danza en México". Revista electrónica Imágenes del Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Autónoma de México. 2017. Web. Consultado el 3 de agosto de 2018.

Carbajal, Claudia. *La escuela nacional de danza*. Revista electrónica Imágenes del Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Autónoma de México. 2015. Web. Consultado el 8 de agosto de 2018.

Carballo, Emmanuel. *Protagonistas de la literatura mexicana*. Porrúa. México. 2003. P. 377. Impreso.

Cárdenas, Tanius. *Acercamiento semiótico al estudio de la crónica testimonial en la obra de Elena Poniatowska*. Espéculo. Revista de estudios literarios. No. 33. Universidad Complutense de Madrid. 2006.

Cárdenas, Tanius. *Periodismo, Polifonía e Intertextualidad en la obra periodística de Elena Poniatowska*. Revista Latinoamericana. México. 2003. Web. Consultado el 1 de noviembre de 2017.

Castillo, Argelia. La poesía salvaje de María Izquierdo. La jornada semanal. No. 970. Octubre. México. 2013. Web. Consultado el 20 de junio de 2018.

Castro, Pedro. *Educación para el campo durante la presidencia de Plutarco Elías Calles 1924-1928* Polis: Investigación y Análisis Sociopolítico y Psicosocial, vol. 11, núm. 1, Universidad Autónoma Metropolitana Ciudad de México. México. 2015. Web. Consultado el 16 de junio de 2018.

Chapa, Martha. *Una mujer telúrica*. Siglo Nuevo. México. 2014. Web. Consultado el 29 de septiembre de 2018.

Coronado, Xabier. *Elena Poniatowska entre el periodismo, la literatura y la historia* 2016. La Jornada semanal. Web. Consultado el 14 de junio de 2018.

Correa, Evaristo. *Introducción al estudio del costumbrismo*. En Herrero, Javier. El naranjo romántico: esencia del costumbrismo. Hispanic Review. Pag. 343. Pensilvania. EUA. 1978. Impreso.

Cortés, María. *Surrealismo de la GAM al MUNAL*. Surrealismo. Vasos Comunicantes. No. 6, Julio, 2012. Web. Consultado el 30 de julio de 2018.

Dallal, Alberto. *Ana Pavlova en México*. Anales del IIE, Vol. XV, No. 60, UNAM. Enero, México, 1989. Pag. 163. Web. Consultado el 17 de junio de 2018.

Dallal, Alberto. *La danza en México en el siglo XX*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México. 1994. P.102. Impreso.

Dallal, Alberto. *Poesía Mexicana Moderna*. En *Las amargas lágrimas* de Shéridan, Beatriz. México. Editorial Katún. 1981.

De Champourcin, Ernestina. *Dios en la Poesía actual*. Biblioteca de escritores cristianos. II edición. España. 1974.

Debroise, Olivier. *María Izquierdo por Olivier Debroise*. Catálogo 88 de María Izquierdo. 1988. Pp. 3, 4, 6, 7, 56.

Del Conde Teresa y Enrique Franco Calvo. *Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX*. 2001. Web. Consultado el 19 de junio de 2018.

Domínguez, Adolfo. *El diálogo y la crónica*. Trillas. México. 1990.

Domínguez Rey, Antonio. *Lenguaje como figura. Análisis semiótico de un poema*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006. Alicante, España.

Domínguez, Humberto. *Las Artes Plásticas en el México Posrevolucionario 1920 a 1940*. Programa de cómputo para la enseñanza. Colegio de Ciencias y humanidades. UNAM. 2012. Web. Consultado el 18 de junio de 2018.

Elías, Carlos. *La ciencia a través del periodismo*. Nivola Ediciones. Madrid. 2003. P. 220. Impreso.

Enríquez Soltero, Gonzalo. *Ambigüedad y ambivalencia en Nellie Campobello*. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje Número 42, julio-diciembre de 2010, Pp. 109-126. Impreso.

Espejo, Beatriz. *Pita Amor, un Mito Mexicano*. Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México. Actas XVI Congreso AIH. Centro Virtual Cervantes. 2009. Web. Consultado el 12 de octubre de 2018.

Espejo, Beatriz. *Seis niñas ahogadas en un vaso de agua*. Documentación y Estudios de Mujeres. 2009. México.

Estrada, Oswaldo. *Ser mujer y estar presente disidencias de género en la literatura mexicana contemporánea*. Serie El Estudio. Universidad Nacional Autónoma de México. México, 2014. Impreso

Fernández Sepúlveda, Roberto. *Ah!, last but not least, Guadalupe Amor es dueña de la tinta americana*. Selección y nota introductoria de. Universidad Nacional Autónoma de México. Coordinación De Difusión Cultural Dirección De Literatura México, Pp. 4-5. 2012. Web. Consultado el 7 de octubre de 2018.

García de la Cruz, Aura. *La pintora que se enfrentó a los muralistas*. Relatos e historias. No. 105. Mayo. 2017. Web. Consultado el 20 de junio de 2018.

García, Elvira. *Pita Amor: Hoy soy más joven que antes*. Proceso 55, 21 de noviembre, 1977, pp. 54-55.

Geis, Terri, *Arte Moderno de México*. Colección Andrés Blaisten, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.

Glantz, Margo. *Ensayos sobre literatura mexicana del siglo XX*, Fondo de cultura económica. México. 2013. Impreso.

Glantz, Margo. Los murales de María Izquierdo. La Jornada. 19 de enero de 2006. Web. Consultado el 25 de julio de 2018.

Glantz, Margo. *Nellie Campobello: ¿Virilidad? ¿Afeminamiento?* Narradoras hispanoamericanas desde la independencia a nuestros días. Universidad de

Alicante. Actas XV Congreso AIH (Vol. IV). 2003. Web. Consultado el 12 de agosto de 2018.

Gómez, Germaine. *María Izquierdo, pasión y melancolía*. La jornada semanal, Núm. 970. 2013. México. Web. Consultado el 15 de mayo de 2018.

Gómez-Robledo, Marina. *La ostentosa desnudez de Pita Amor*. El País. México. 13 de agosto. 2015. Web. Consultado el 11 de noviembre de 2018.

Gomila, Antoni. "Peirce y la ciencia cognitiva". Paper Historia y Filosofía de la Ciencia Universidad de La Laguna. España. 2011. P. 4.

González Cerulli, Ludmila. *La gestualidad: una parte fundamental en el aprendizaje y la práctica de la danza clásica*. Revol, Girar las danzas. Universidad de Salamanca. España. Web. Consultado el 2 de septiembre de 2018.

González Durán, Laura. *Guadalupe Amor*, Material de Lectura, Serie Poesía Moderna, núm. 163, de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM. México.

González, Omar. *Señas particulares: "Más loca que una cabra"*: Las mil y una notas. 2016. Web. Consultado el 16 de junio de 2018.

Guzmán, Adriana. *Revelación del cuerpo. La elocuencia del gesto*. Tesis de doctorado, Universidad Autónoma Metropolitana, México. 2008. Impreso.

Haro, Pedro. *El género ensayo, los géneros ensayísticos y el sistema de géneros*. Universidad de Murcia. Murcia- 2005 P. 3. Impreso.

Hernández, Villalba, Afhit. *Misticismo y poesía: elementos retóricos que conforman la estética mística*. Revista El Colegio de San Luis, febrero 2011. México. Web. Consultado el 14 de noviembre de 2018.

Hildebrandt, Martha. *El significado de "Estar loco como una cabra"*. El comercio. Lima, Perú. 09 junio. 2016. Web. Consultado el 16 de junio de 2018.

Jaimes Freyre, Mireya. *Guadalupe Amor y sus Décimas a Dios*. Revista Iberoamericana. Universidad California, Berkeley. 1953. Web. Consultado el 3 de octubre de 2018.

Laban, Rudolf. *Danza educativa moderna*. Paidós. Buenos Aires. Argentina. 1978. P. 34 Impreso.

Lira, Carmen. *Amor*. La Jornada Semanal, 21 de mayo del 2000. México. Web. Consultado el 2 de noviembre de 2018.

Loyo, Engracia. *La empresa redentora. La casa del estudiante indígena*. Colegio de México. México. 1996. Impreso.

Manrique, Jorge. *La historia del arte en México*. Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México. No. 485. Junio. 1991. P. 38. Web. Consultado el 17 de junio de 2018.

Márquez Ramírez, Génesis. *Sagrado Sonambulismo: Elementos retóricos en la poesía mística de Guadalupe Amor*. Universidad Autónoma de Chihuahua. XIII Foro de Estudiantes de Lingüística y literatura. México. 2012.

Martínez, Gustavo. *Archivo María Izquierdo. Del Museo de Arte*. Milenio. Diciembre. 2013. Web. Consultado el 18 de junio de 2018.

Mateos-Vega, Mónica. Los movimientos de mi mano. La Jornada. 27 de abril de 2001. Web. Consultado el 7 de noviembre de 2018.

Michelena, Margarita. *Poesías completas*. Madrid. 1960. Puerta obstinada. México.

Monsiváis, Carlos. *El muralismo: la reinención de México*. Fractal Num. 31, octubre-diciembre, 2003, año VIII, volumen VIII. 2003. P. 99.

Morris, Charles. *Fundamentos de la teoría de los signos*. Primera edición castellana. Ediciones Paidós. Barcelona. España. 1985. Pp. 27, 28, 68. Impreso.

Muñoz Cota, José. *Informe del Departamento de Bellas Artes 1934-1935*. Memoria relativa al estado que guarda el Ramo de Educación Pública. SEP. México. 1935.

Musacchio, Humberto. *El taller de gráfica popular*. Fondo de Cultura Económica. 2007. México. P. 53. Impreso.

Navarrete, Silvia. En el Museo de Arte Moderno Exposición de María Izquierdo. Milenio, México. Diciembre. 2013. Web. Consultado el 21 de junio de 2018.

Nicolás, Gregorio Vicente. *La danza en el ámbito de educativo*. Retos. Nuevas tendencias en Educación. No 17, Universidad de Murcia, España 2010. Pp. 42-45. Web. Consultado el 2 de agosto de 2018.

Pazarín, Victor. *Un viaje desde María Izquierdo a la actualidad*. La gaceta de la Universidad de Guadalajara. Jalisco, México. Enero. 2018. Web. Consultado el 20 de junio de 2018.

Peña, Margarita, *Literatura Femenina en México en la antesala del año 2000 (antecedentes: siglos XIX y XX)*. Revista de la Universidad Nacional de México. 2000. Web. Consultado el 18 de noviembre de 2018.

Perea, Alberto. *Nellie y Gloria Campobello, y el Cenidi Danza en el séptimo capítulo de la nueva temporada de la serie Artes* Instituto Nacional de Bellas Artes. Boletín No. 1517 - 08 de noviembre de 2016. Web. Consultado el 14 de agosto de 2018.

Pérez, Francisca. *Los placeres del parecido. Ícono y representación*. Visor Distribuciones. México. 1988. P. 30.

Poniatowska, Elena. *Ay vida, ¡no me mereces!: Carlos Fuentes, Rosario Castellanos, Juan Rulfo: la literatura de la Onda*. Contrapuntos. México. 1986. Impreso.

Poniatowska, Elena. *Las siete cabritas*. Era. México. 2000. Pp 35-58. Impreso.

Poniatowska, Elena. *Las siete cabritas*. Era. México. 2000. Pp 43, 181, 159, 87, 171, 160, 161, 164, 162, 177, 185, 159, 190. Impreso.

Poniatowska, Elena. *Las siete cabritas*. Era. México. 2000. Pp. 1, 16, 88, 93, 95, 101, 102, 105, 107. Impreso.

Pratt, Mary Louise. Mi cigarro, mi Singer, y la revolución mexicana: la danza ciudadana de Nellie Campobello. Universidade Estadual de Campinas. Sau Paulo, *Brasil. 2004. P. 152. Web. Consultado el 9 de agosto de 2018.

Raport, Lore. *La cronista Elena Poniatowska: Un análisis de La noche de Tlatelolco*. Universidad de Gante. Bélgica. 2010. Pp. 24, 25. Impreso.

Real Academia Española. Diccionario de la lengua española. 22 edición. Madrid. España: Autor. 2001.

Ríos, Yolanda. *1932: Llega al mundo Elena Poniatowska, reconocida escritora, activista y periodista mexicana*. El siglo de Torreón. Julio, 2019. Web. Consultado el 12 de julio de 2018.

Rivas, María. *La semiosis: un modelo dinámico y formal de análisis del signo*. Razón y palabra. Febrero-Abril. 2001. México. Web. Consultado el 27 de julio de 2018.

Rodríguez Prampolini, Ida. *Surrealismo y arte fantástico en México*. Libro de Universidad de Artes Plásticas. Universidad de Artes Plásticas. México. 1969. P. 28. Impreso.

Sánchez, Verenise; Figueroa, Adrián. *Filme inédito recrea los inicios del Estridentismo, el primer movimiento artístico verdaderamente urbano e iconoclasta de México*. La Crónica Diaria. Cultura. 2009. México. Web. Consultado el 29 de julio de 2018.

Schneider, Luis. *El estridentismo. La vanguardia literaria en México*. Colección: Biblioteca del Estudiante Universitario. Programa Editorial de la Coordinación de Humanidades- Número de edición: 1a Año de edición. 2007. Web. Consultado el 14 de julio de 2018.

Schuessler, Michael. *El caso mitológico: Guadalupe Amor y la creación/destrucción del sujeto poético femenino*. Universidad Autónoma de México, marzo-abril 2009 Año 4. Número 19. Mujeres en la literatura. Escritoras P. 289

Schuessler, Michael. *Elena Poniatowska Amor: Una biografía "in extenso"*. Textos Híbridos: Revista de estudios sobre la crónica latinoamericana. Vol. 2, No. 1. Julio. UAM-Cuajimalpa. México. 2012. Web. Consultado el 15 de junio de 2018.

Schuessler, Michael. *Elenísima. Ingenio y figura de Elena Poniatowska*. Aguilar. México. 2003. Impreso.

Schuessler, Michael. *La undécima musa: Guadalupe Amor*. México: Editorial Diana, 1995.

Siqueiros, David. *Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana*". Vida Americana: revista norte centro y sudamericana de vanguardia, núm. 1, Barcelona, España, mayo. P. 2. 1921.

Siqueiros, David. *Manifiesto del sindicato de obreros técnicos, pintores y escultores, el secretario general*. Periódico El Machete Núm. 7. Segunda quincena de junio México. 1924.

Tibol, Raquel. *José Clemente Orozco: una vida para el arte: Breve historia documental*. Fondo de Cultura Económica. México. P. 14. 1984. Impreso.

Torres, Ana. *Muralismo: Cuestión de hombres. Presencia y realidades: investigaciones sobre mujeres y perspectivas de género*. Universidad Autónoma de Zacatecas. P. 589. 2012. Impreso.

Torres, María. En Alvarado, Alejandro. *Exhiben etapas de María Izquierdo*. Museo de Arte de Jalisco. México. Mayo. 2008.

Tortajada, Margarita. *La investigación artística mexicana en el siglo xx: la experiencia oficial del Departamento de Bellas Artes y del Instituto Nacional de Bellas Artes*. Cultura y representaciones sociales. INBA. 2008.

Unamuno, Miguel. *Niebla*. Renacimiento, España. 2001.

Valdivia, Benjamín. *Poesía mexicana*. Editorial Universidad Autónoma de Aguascalientes. México. 2016. Impreso.

Vargas, Jesús. *Nellie Campobello. Mujer de manos rojas*. Biblioteca chihuahuense, México. 2013. Impreso.

Vargas, Mario. María Izquierdo regresa a casa. *El informador*. México. Febrero. 2018. Web. Consultado el 22 de junio de 2018.

Villoro, Juan. *Los grandes momentos del indigenismo en México*. Fondo de Cultura Económica. México. 1998. P. 46. Impreso.

Von der Walde, Lilian. *Mujeres en la literatura*. Destiempos. España. 1976.

Zavala, Adriana. En Alvarado, Alejandro. *Exhiben etapas de María Izquierdo*. Museo de Arte de Jalisco. México. Mayo. 2008. Web. Consultado el 17 de junio de 2018.



Cuernavaca, Morelos, 14 de mayo de 2019.

Mtro. Enrique Humberto Cattaneo y Cramer
Director de la Facultad de Artes
UAEM

Por medio de la presente le informo que evalué la tesis de maestría titulada
**Representaciones visuales, gestuales y textuales en el libro
Las siete cabritas de Elena Poniatowska**

que presenta **Andrés Romero Ruiz**
para obtener el grado de Maestro en Estudios de Arte y Literatura.

Considero que el trabajo de investigación cumple los lineamientos establecidos y la calidad esperada por las siguientes razones:

El maestrante presenta con claridad la definición de crónica, recurso literario característico de Poniatowska, autora que relata algunos acontecimientos alrededor de la vida y obra de tres creadoras: en la plástica, María Izquierdo; en la danza Nellie Campobello y la poesía de Pita Amor.

El maestrante contextualiza el espacio-tiempo de cada una de "las cabritas". Describe sus personalidades eclécticas y cambiantes, y su aporte a la historia del arte mexicano en el contexto cultural de 1930 a 1950. Utiliza la semiótica de Charles Morris para definir a la cronista como intérprete de las representaciones de las creadoras.

En las conclusiones, el maestrante destaca la pragmática del signo literario ampliado en la interrelación de la producción plástica, gestual y poética que definen las obras de cada una de las creadoras. De esta manera **otorgo mi voto aprobatorio** al trabajo que ha desarrollado **Andrés Romero Ruiz** para que continúe el proceso de titulación.

Atentamente.

Dra. Lydia Elizalde y Valdés
PITC de la Facultad de Artes
NAB Maestría en Estudios de Arte y Literatura

Cuernavaca, Morelos a 16 de mayo de 2019.

Dra. Angélica Tornero Salinas
Coordinadora de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura
PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis **Representaciones visuales, gestuales y textuales en el libro *Las siete cabritas* de Elena Poniatowska** que presenta el alumno Andrés Romero Ruíz.

Para obtener el grado de Maestro en estudios de Arte y Literatura. Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Baso mi decisión en lo siguiente:

El estudio consiste en un examen minucioso de la vida y obra de tres artistas notables de principios del siglo XX en México, María Izquierdo, Nellie Campobello y Guadalupe Amor a través de la obra narrativa de Elena Poniatowska, *Las siete cabritas*. La reconstrucción de los contextos se realiza con una fundamentación sólida la cual se pone en comparación con el contenido de la narrativa crónica de Poniatowska. Para el estudio de las obras artísticas se emplea la teoría de la semiosis pragmática de Charles Morris que proporcionan seriedad, precisión y concisión a la investigación.

"1919–2019: en memoria del General Emiliano Zapata Salazar"

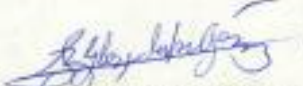


El aporte principal de este estudio consiste en la revisión intermedial de las obras artísticas a través de la mirada literaria de Elena Poniatowska, quien, mediante el estilo de la crónica, se vuelve intérprete de la vida y obra de estas artistas revalorando su significación histórica a través de la literatura. En este sentido, las disciplinas de la pintura de María Izquierdo, la danza de Nellie Campobello y la poesía de Guadalupe Amor adquieren un nuevo significado, el cual es develado y revisado por el alumno de manera exitosa con una fundamentación teórica sustancial en esta tesis.

Por las razones expuestas, doy mi **voto aprobatorio**.

Sin más por el momento, quedo de usted.

Atentamente
Por una humanidad culta
Una universidad de excelencia



Mtro. Eleizer Cuesta Gómez



"1919-2019: en memoria del General Emiliano Zapata Salazar"



Cuernavaca, Morelos, 9 de junio de 2019.

Dra. Angélica Tornero Salinas

Coordinadora de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura

PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis "Representaciones visuales, gestuales y textuales en el libro *Las siete cabritas* de Elena Poniatowska" que presenta el alumno Andrés Romero Ruiz.

Para obtener el grado de Maestro en estudios de Arte y Literatura. Considero que dicha tesis está casi terminada por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO**, una vez que se realicen los cambios sugeridos para que se proceda a la defensa de la misma.

Baso mi decisión en lo siguiente:

La propuesta de la tesis es interesante y el período que abarca en la invención y/o re-invención de la "mexicanidad" es fundamental para acercarse a un entendimiento de qué es ser mexicano en la época post-revolucionaria. No obstante, falta una reflexión de qué significa la "mexicanidad" entre los años 1920/30s y 1950s e incorporar fuentes primarias, tales como José Vasconcelos, Alfonso Reyes y Samuel Ramos, acerca de la "mexicanidad" y la creación de la identidad mexicana en la primera mitad del siglo XX.

Por una parte, falta definir la hipótesis de la tesis desde la introducción. Empieza con una serie de citas acerca de la crónica colonial, urbana y testimonial. ¿Dónde está la voz de Andrés? Falta explicar el por qué de ese recorrido por la crónica, el por qué de las 3 "cabritas", no de las 7. En las conclusiones hay definiciones que deberían haber aparecido desde la introducción y/o por su primera mención.

"1919-2019: en memoria del General Emiliano Zapata Salazar"
En la introducción explicar a dónde va el análisis. Marco
teórico: Charles Morris. El por qué de Poniatowska.

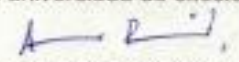
Desde las primeras menciones de movimientos artísticos, poner una definición. Por ejemplo, no se pone la definición de "costumbrista" hasta la página 34, lo mismo con "surrealismo" hasta la página 37. Otros términos se quedan sin definir, tal como mexicanidad, indigenismo, feminismo (que se menciona sólo en las conclusiones), misticismo (unir lo del misticismo en Pita Amor (p. 80) y la influencia de Santa Teresa (p. 82).

Por otra parte, recomiendo que pula la redacción de la tesis (sintaxis, acentos, cómo se inserta una cita, cómo citar, la bibliografía – hay referencias repetitivas en la bibliografía que citan las páginas de las citas (tan redundante como yo en este dictamen). Las definiciones son para la introducción, no para la conclusión.

Por las razones expuestas, doy mi **voto aprobatorio**, pero con las condiciones expuestas arriba y dando mi confianza en que el alumno, Andrés Romero, realice los cambios solicitados. Cualquier duda que tenga el estudiante, que se ponga en comunicación conmigo y/o con su asesora de tesis.

Sin más por el momento, quedo de usted.

Atentamente
Por una humanidad culta
Una universidad de excelencia



Dra. Anna Juliet Reid



FACULTAD DE ARTES

Posgrado

"1919-2019: en memoria del General Emiliano Zapata Salazar"



Cuernavaca, Morelos a 6 de agosto de 2019

Dra. Angélica Tornero Salinas
Coordinadora de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura
PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis **Representaciones visuales, gestuales y textuales en el libro *Las siete cabritas* de Elena Poniatowska** que presenta el alumno Andrés Romero Ruiz

Para obtener el grado de Maestro en estudios de Arte y Literatura. Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Bajo mi decisión en lo siguiente: El trabajo de tesis es un análisis doble: Por un lado, el autor interpreta el papel de la crónica en general y en particular en el mundo del arte. Por otro, aplica ese análisis a las consideraciones que hizo Helena Poniatowska sobre sus queridas compañeras (de vida, de familia) a quienes denominaba "cabritas". De ellas elige tres: María Izquierdo en la pintura, Nellie Campobello, en su práctica como bailarina y coreógrafa; y Guadalupe Pita Amor, por su aporte a la poesía mexicana. El análisis muestra la importancia de Elena Poniatowska como creadora, más allá de la academia. Cuestión singular para una generación que, aunque formada en las universidades, no realizaron su trabajo principal en dichas instituciones educativas. En cuanto a los contenidos, que está bien redactados, resalta la importancia del libro sobre las mujeres y la tenue, aún, sororidad entre artistas en un mundo en ese entonces, dominado por los hombres.

Por las razones expuestas, reitero **mi voto aprobatorio**.
Sin más por el momento, quedo de usted.

Atentamente
Por una humanidad culta
Una universidad de excelencia

Dr. Armando Villegas Contreras
Núcleo Académico Básico de la MEAL

Cuernavaca, Morelos a 12 de agosto de 2019

Dra. Angélica Tornero Salinas
Coordinadora de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura
PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis del alumno Andrés Romero Ruíz intitulada **Representaciones visuales, gestuales y textuales en el libro *Las siete cabritas* de Elena Poniatowska** que presenta para obtener el grado de Maestro en Estudios de Arte y Literatura.

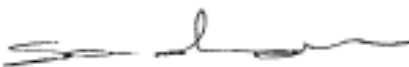
Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

En mi opinión, se trata de un buen trabajo de interpretación y análisis de la obra literaria y periodística de la escritora mexicana Elena Poniatowska. Con fundamento en las teorías de Charles Morris, el Lic. Romero hace una aproximación bien articulada que tiene como algunos de sus puntos de reflexión la escritura, el habla, el cuerpo y la imagen. La tesis contextualiza la obra de 3 artistas en el contexto de las artes plásticas mexicanas y analiza su influencia de los sucesos históricos del México postrevolucionario, a través de una serie de reflexiones en donde aspectos formales del arte y hechos históricos se interrelacionan y complementan.

Me parece, en fin, que al abordar zonas de las relaciones entre la literatura y el arte moderno, el texto se inscribe adecuadamente en una de las líneas de investigación de la maestría.

Por las razones expuestas, reitero mi **voto aprobatorio**.
Sin más por el momento, quedo de usted.

Atentamente
Por una humanidad culta
Una universidad de excelencia



Dra. Teolinda Isadora Escobedo Contreras